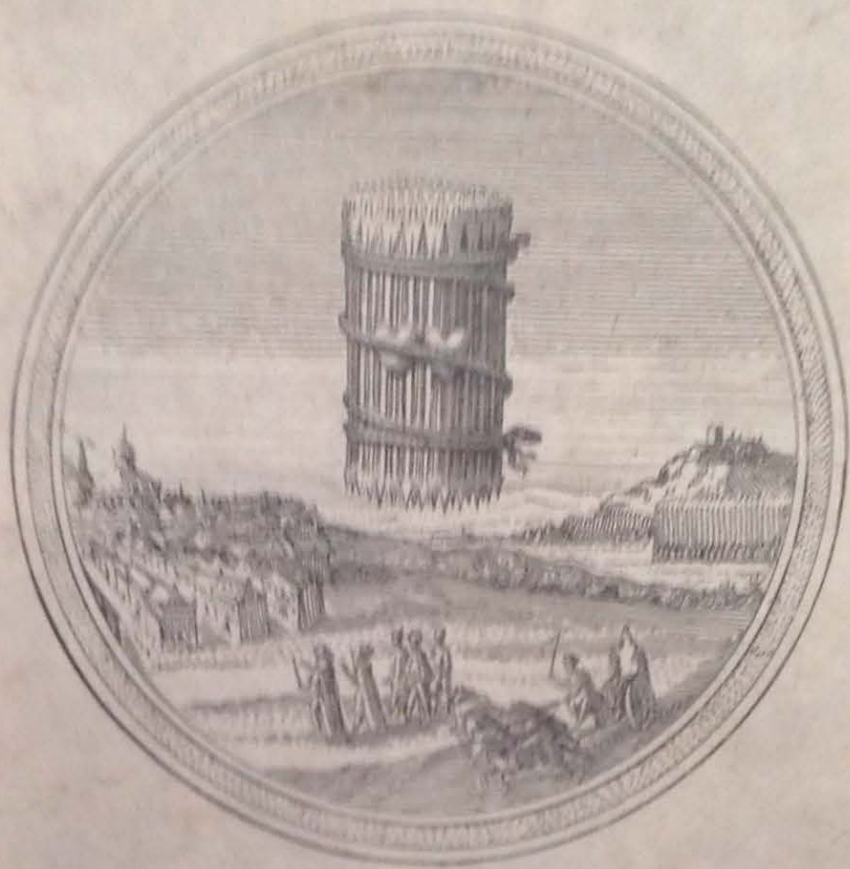


MARIO PRAZ

estudios de embleática



IMÁGENES DEL BARROCO
EDICIONES SIRUELA



Imágenes del Barroco es un completo estudio sobre la emblemática, la «cultura visual y filosófica» del siglo XVII en la que, con gran brillantez, se dan cita la tradición humanística y los «nuevos» recursos visuales para transmitir, a través de una imagen a la que acompaña un lema o verso, conceptos moralizadores o contenidos herméticos.

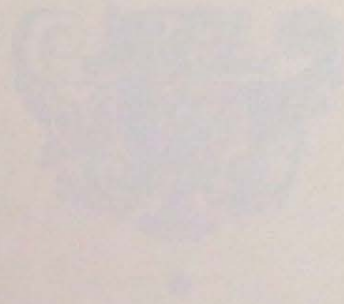
La obra de Mario Praz, ilustrada por una selección de las más bellas imágenes de los tratados de la época, conservados en distintas bibliotecas europeas, muestra la evolución del gusto por el lenguaje pictórico, lo misterioso y lo esotérico desarrollado en obras como la Hieroglyphica de Horapollo, el Hypnerotomachia Poliphili de Colonna, publicado por Aldo Manuzio, o los Emblemata de Andrea Alciato. Estos emblemas y empresas son hoy un deleite para la vista y la inteligencia, y en ellos el lector encuentra una clave privilegiada para interpretar la plástica del Barroco y de épocas posteriores, ya que la emblemática fue fuente común de inspiración de generaciones de artistas, y en sus códigos semánticos está el origen de gran parte de sus obras más importantes.

Mario Praz (1898-1982) fue profesor de lengua y literatura en el Reino Unido y a su regreso a Italia ocupó durante medio siglo la cátedra de literatura inglesa de la Universidad de Roma donde encontró compañeros de la talla de Eugenio Montale y Eugenio Cecchi. Allí prosiguió su relación con el Warburg Institute de Londres, que condujo a la publicación en 1939 de sus Studies in Seventeenth Century Imagery. Mario Praz poseía la prodigiosa memoria del erudito, la disciplina intelectual del filósofo, la sensibilidad del coleccionista y el talento del artista. Su obra incluye

investigaciones sobre la evolución de la cultura inglesa y sobre la influencia ejercida en ella por la cultura italiana como *Storia della letteratura Inglese* (1937), estudios de *Historia del Arte*, como *Gusto neoclassico* (1940) y memorias, libros de viajes como *La casa della fama* (1952), *Viaggio in Grecia* (1938). La obra que le dio a conocer fuera de los círculos intelectuales fue *La Carne, il Diavolo e la Morte nella letteratura romantica* (1930).

Esta obra es la traducción de *Studies in Seventeenth-Century Imagery* que Mario Praz publicó en inglés en 1964 mejorando y ampliando anteriores ediciones. Lo visual, como destaca el título, quiere ser la característica de este volumen. Para ello se han añadido a las setenta y cinco ilustraciones de la edición original otras sesenta que aparecen mencionadas en el texto.

MARIO PRAZ



Imágenes del Barroco
(estudios de embleática)

Biblioteca I.T.E.S.O.

EDICIONES SERVELA
MADRID 1981

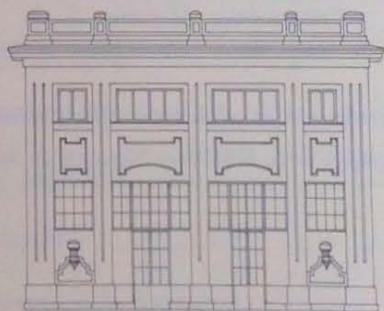
MARIO PRAZ



Imágenes del Barroco
(estudios de embleática)

Traducción
de
José María Parreño

Biblioteca I.T.E.S.O.



EDICIONES SIRUELA

MADRID, 1989

Traducción y coordinación de
JOSÉ MARÍA PARREÑO

Título original
«Studies in Seventeenth-Century Imagery»
© Edizioni di Storia e Letteratura

© EDICIONES SIRUELA, S. A., de la edición.
Plaza Manuel Becerra, 15. El Pabellón
28028 Madrid. Teléfono: 245 57 20. FAX. 245 22 01
Printed and made in Spain

Diseño gráfico: J. Siruela

Fotocomposición: M. T., S. A.
Impresión: Gráficas Manero, S. A.
Encuadernación: Atanes-Láinez, S. A.
Fotomecánica: Mancolor, S. A.

Agradecemos la colaboración del Laboratorio
Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Ninguna parte de esta publicación,
incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida,
almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio,
ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico,
de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

KE
741.923
PRA

CONTENIDO

NOTA A LA EDICIÓN	9
PREFACIOS	11
Capítulo I. Emblema, empresa, epigrama, concepto	15
Capítulo II. La filosofía del cortesano	67
Capítulo III. Amor profano y sagrado	99
Capítulo IV. Lo agradable y lo útil	195
Apéndice: Emblemas y empresas en la literatura	233
BIBLIOGRAFÍA	261
ÍNDICE ONOMÁSTICO	265

NOTA A LA EDICIÓN

IMÁGENES del Barroco (estudios de emblemática) es la traducción de los *Studies in Seventeenth-Century Imagery* que Mario Praz publicó en inglés en 1964 mejorando y ampliando anteriores ediciones (Milán, 1934, Londres, 1947). Nosotros le hemos incorporado los Addenda aparecidos en 1974. Se ha respetado el criterio ciertamente restrictivo de su autor en lo que se refiere a las citas, dejando en su idioma original las que él dejara y traduciendo las que vertió al inglés. En cuanto a las castellanas, las hemos tomado todas de sus primitivas fuentes, actualizando su ortografía cuando ha sido necesario. En lo que se refiere a la lengua inglesa, conviene aclarar que se ha preferido traducir *device* por «empresa», no por «divisa» (más próximo fonéticamente), ya que fue aquélla la palabra que se empleó en la época. El contexto permitirá al lector distinguir esta «empresa» de sus homónimos. Conceit ha sido traducido por «concepto» en el sentido que se le daba en el Barroco y que le da Gracián en una de las citas que siguen. Por su parte, los términos «cuerpo» y «alma», referidos a las empresas, aluden respectivamente a la imagen y al texto de las mismas.

Andrea Alciato, el primero en utilizar la palabra «emblema» en el sentido que recibe hoy, la hacía derivar del verbo griego *emballo*, «incrustar». Esta definición concuerda con la que ofrece Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana*, aunque añade que «el vocablo emblema se suele confundir con el de símbolo, hieroglífico, pegma, empresa, insignia, enigma, etc.», y él por su parte lo equivoca con los de mote, lema o verso que suelen acompañar a aquéllos. Julián Gállego, en su imprescindible *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, señalaba lo anterior, y a su capítulo primero debemos remitirnos para manejar con precisión esta terminología, que abruma las páginas que siguen. La etimología que propone Alciato justifica la de otra manera inexplicable alusión de Bartoli al arte del mosaico con que tropezaré el lector.

Lo visual, como destaca el título, quiere ser la característica específica de este volumen; por esta razón hemos reproducido los originales de las setenta y cinco ilustraciones de la edición inglesa, más otros tantos grabados de entre los que menciona el texto. Nuestra edición prescinde de las bibliografías de libros de emblemas (alfabética en los *Studies* y cronológica en los Addenda) que elaboró Praz. En su frondosidad sólo interesan al investigador especializado, que sabe acceder a ellas cómodamente sin necesidad de traducción alguna. Hemos incluido solamente la lista de las obras cuyas ilustraciones aparecen. No ha sido un trabajo sencillo localizarlas; habría sido imposible sin la colaboración de la Biblioteca Nacional, la Biblioteca de la Universidad Complutense, la British Library, la Bibliothèque Nationale, la Glasgow University Library, la Galleria Nazionale, y Susan Fraser.

El libro tiene suficientes notas eruditas como para no precisar de ninguna otra. Sólo hemos añadido, entre corchetes, la bibliografía en castellano de las obras que Mario Praz cita en sus ediciones originales.

José María Parreño

PREFACIO A LA PRIMERA EDICIÓN

AUNQUE emblemas y empresas han sido objeto de investigaciones, sobre todo de naturaleza bibliográfica, hasta el presente no ha existido un estudio extenso que haya tratado de entenderlos según el gusto de los siglos en que florecieron. Se los mira generalmente como curiosidades, rarezas y aberraciones, y se los despacha bastante a la ligera. El único especialista que ha tratado de explicar su origen, Ludwig Volkmann, remontándolo a los jeroglíficos (*Bilderschriften der Renaissance*, Leipzig, 1923), hojea en la vasta literatura de los emblemas y considera sólo aquellos aspectos de la misma que proceden de éstos. C. P. Burger Jr. lo señala en su minucioso análisis del citado libro, en *Het boek* (vol. XIII, 1924, págs. 273-300, «*Het Hieroglyphenschrift van de Renaissance*»):

Naturalmente Volkmann menciona a Hoof, Vænius y Houbraken, pero ésta es sólo una parte de la dilatada literatura del emblema, y la singular opinión de que los holandeses parecen haber tenido una debilidad especial por los emblemas de amor, debida quizá a su espíritu mercenario, como si su único propósito fuera vendérselos a sus frívolos vecinos, indica muy poca familiaridad con la literatura holandesa y sus emblemas. No es éste momento de señalar que poemas y emblemas de amor son productos genuinamente nacionales, tanto literaria como pictóricamente, de los Países Bajos. Pero valdría la pena un estudio más detallado de estos emblemas.

En el tercer capítulo del presente estudio he tratado por vez primera de llevar a cabo un examen crítico de esta literatura inusual, que he conseguido examinar en parte gracias a las grandes bibliotecas de Londres, Oxford y La Haya, y en parte a colecciones privadas como la de Mr. Allan H. Bright, Sir John Stirling-Maxwell y la mía propia; un examen que confío permita al lector seguir un interesante desarrollo de los conceptos del amor, tal y como habían sido formulados desde la época alejandrina, y al mismo tiempo pueda arrojar considerable luz sobre la historia de la iconografía y el sentimiento religioso del siglo XVII. La conexión de emblema y empresa con epigrama y concepto es establecida también aquí por vez primera. Como considero que el emblema y la empresa son manifestaciones del mismo espíritu que imbuje epigramas y conceptos, he juzgado innecesario repetir la sutil y vana distinción que los escritores de los siglos XVI y XVII establecieron entre los diferentes tipos de empresa, emblema, etc. Lo que nos interesa de ellos es su valor como testimonio del gusto de una época, no el efímero andamiaje lógico de los tratados a los que dieron lugar. El capítulo cuarto examina un aspecto de la propaganda jesuítica al que no se había prestado atención con anterioridad.

Un estudio de esta desatendida rama de la literatura puede también ayudar a explicar ciertos aspectos y pasajes de escritores famosos de los siglos en cuestión, dado que emblemas y empresas estaban entonces ampliamente difundidos. Una extensa

bibliografía de casi todos los títulos que constituyen esta rara literatura podría haber sido un apéndice adecuado para mi estudio, pero su limitado interés y, además, su coste de impresión, me disuadieron de ofrecer la amplia lista que he compilado a lo largo de años.

Algunos de los textos franceses citados aparecen con la ortografía de su época, otros, sobre todo los citados por Bremond, con ortografía moderna. No he traducido los textos latinos y franceses ya que los lectores a quienes va dirigido este libro comprenden estas lenguas. Los originales españoles e italianos de los pasajes en prosa pueden leerse en la edición italiana de esta obra, publicada en Milán en 1934 con el título *Studi sul concettismo*. La presente edición inglesa contiene varias adiciones y un apéndice totalmente nuevo que interesará especialmente a los lectores de esta lengua.

Mario Praz



PREFACIO A LA TERCERA EDICIÓN

DESDE que se publicó la primera edición de esta obra, en 1939, ha aparecido una segunda edición italiana, con correcciones y adiciones al texto original (*Studi sul concettismo*, Florencia, Sansoni, 1946) y entretanto, en diversos países, el interés de los eruditos por los libros de emblemas ha crecido de forma constante. La presente edición inglesa ha tenido en cuenta las notables aportaciones de Rosemary Freeman, R. J. Clements, K. L. Selig, y de otros que han aumentado considerablemente nuestro conocimiento de esta clase de literatura y han establecido su relación con la cultura global del período. Mi bibliografía, anunciada en la primera edición de esta obra, fue terminada antes de la guerra, pero su publicación se retrasó hasta el final de la misma. Se publicó en 1947 por el Warburg Institute y en la actualidad se encuentra agotada lo mismo que la primera parte del presente libro. Nuevas investigaciones en este campo (de R. Freeman, J. Landwehr y otros) han sido debidamente incorporadas en la edición, considerablemente aumentada, de la segunda parte de esta obra.

Mario Praz

Roma, febrero de 1963



FIG. 31 (VÉASE PÁG. 55) «RETRATO DE UN CORTESANO». BARTOLOMEO VENETO. GALERÍA NACIONAL, ROMA.

La empresa en la medalla de la gorra lleva el lema *PROBASTI ET COGNOVISTI* (procedente del salmo 138,1), el mismo del emblema de Francesco Gonzaga, Marqués de Mantua, según el *Dialogo delle Imprese* de Giovio (ed. 1574, pág. 77). El cuerpo de la empresa de Gonzaga es un crisol lleno de barras de oro sobre un horno llameante. El cuerpo de la empresa que figura

en el tocado del caballero desconocido pintado por Bartolomeo Veneto no es, como A. Venturi imagina (*Gallerie Nazionali*, II, 1896, págs. 115-116), el sacrificio de Isaac, sino la representación, más bien abstrusa, de una mujer de cabellos rubios envuelta en un manto rojo que sostiene una vara dorada, y de una especie de gruta dentro de la cual hay un león atado. En su parte superior se puede ver además un animal de menor tamaño con un rollo de pergamino cuya escritura se ha desvanecido. Junto a la mujer hay un rosal. El puño de la espada lleva una medalla con tres figuras, una de ellas a caballo, que se acercan a una capilla, y algunas letras (IN B.VE... NO. SPI). El paisaje nos muestra una ciudad con un castillo y un puente almenado sobre una extensión de agua, un emplazamiento semejante al de Mantua; en primer término hay un grupo (un hombre a caballo seguido por un sirviente llevando una lanza), que, como demostró Hermanin (*L'Arte*, III, 1900, págs. 155-157), proviene de un grabado de Dürero.

El modelo no puede ser Francesco Gonzaga, cuyo aspecto era completamente diferente, pero pudo pertenecer a su círculo. Bartolomeo Veneto frecuentó las pequeñas cortes del Valle del Po.



EMBLEMA, EMPRESA, EPIGRAMA, CONCEPTO

DORMIDA en viejas bibliotecas europeas, sobre todo en las de origen eclesiástico, yace una vasta literatura de libros ilustrados que hoy en día se consulta rara vez y sólo de forma superficial: es la literatura emblemática. Aunque los «emblemas» constituyen un artículo siempre presente en los catálogos de los vendedores de libros antiguos, supongo que la mayor parte del público se lo salta (o lo hacía hasta hace poco) con la misma expresión de indiferencia que muestra ante «Americana», «Erótica» u «Ocultismo». Y esa minoría de elegidos cuyos ojos se encienden a la vista de la palabra mágica «emblemas» podría dedicar su atención ¡ay! igualmente a coleccionar sellos o vitolas, ya que pocas veces su interés va más allá de la posesión material de un objeto poco común y del placer, en el mejor de los casos, de contemplar hermosas ilustraciones¹. Ciertamente que tienen los libros encuadernados suntuosamente, en tafilete levantino, con bordes dorados, lacerías en su interior, etc., pero en cuanto a leerlos, eso no parece ser asunto de su incumbencia.

¿Merece un olvido tal esta literatura? ¿No es digna de estudio, aunque sólo sea como documento de una perversión del gusto de épocas pasadas?². Y sobre todo ¿realmente son los emblemas tal materia muerta?

Por el contrario, están vivos y mucho, como siempre lo han estado, aunque sea bajo otro nombre. Abra el relato de las exequias solemnes de un gran personaje del XVII y sonreirá ante las numerosas láminas de emblemas y empresas. «¡Un siglo singular!» dirá usted. Pero no es necesario hacer un viaje extraordinario para visitar el Vittoriale de D'Annunzio y darse cuenta de que aquella gente del siglo XVII, aunque esté un poco lejos, no era después de todo muy diferente a nosotros. Los italianos recordarán los sellos emitidos para conmemorar el décimo aniversario del régimen fascista. Se solían regalar a los coleccionistas infantiles, pero dichas series podrían, con igual derecho, haber sido encuadernadas en un pequeño volumen para colocarlo junto a aquellos polvorientos infolios de barroca pomposidad. Porque cada uno de esos sellos, con su imagen y su lema correspondientes, es un verdadero emblema o una verdadera empresa.

Todas las creaciones de los hombres se dan en cada período de la historia, y es solamente la proporción en que aparecen lo que hace que podamos hablar de modas. Los pintores de vasos áticos representaban a los héroes de la Guerra de Troya con símbolos de intención profiláctica en sus escudos: Esquilo describe algunos de ellos en *Los siete contra Tebas*; por su parte, una famosa

moneda de Tito llevaba en su reverso el delfín enroscado en el ancla. Pero no se puede definir la Grecia de Esquilo, y ni siquiera la Roma de los Flavios, como una época emblemática, aunque la última asistió a una gran afición por los epigramas, un género relacionado con el emblema como veremos más adelante. Pero la alejandrina ciertamente sí que lo fue, con su *technopaegnia* y su fórmula *Ut Pictura Poesis*³; y emblemática era la mentalidad de los primeros cristianos, con sus conocidos símbolos, y la de la Edad Media, con sus bestiarios, lapidarios y alegorías. El autor del *Ovide Moralisé* que, habiendo parafraseado la fábula de Píramo y Tisbe, procede a ilustrarla simbólicamente:

*Or vous dirai l'alegorie
Que ceste fable signifie...*⁴

y Daniello Bartoli, con sus *Simboli trasportati al morale* y su *Geografia trasportata al morale* (Roma, 1664), son exponentes del mismo gusto. El profesor Ferdinando Neri observó que⁵:

Carducci, a propósito de esta canción (*Qual più diversa*, de Petrarca), ha hablado de «fantástica, extraña, simbólica, vigorosa» poesía, surgida de la ignorancia y la superstición medievales... Lo cierto es que la alegoría y su ceremonial siempre se estuvieron cruzando en su camino. Petrarca persistió en ello desde el temprano *Nel dolce tempo de la prima etade*, hasta *Standomi un giorno* y *Tacer non posso*, y la última visión de los *Trionfi*; pero nunca lo convirtió en mera técnica. Su «medievalismo» tiene un sentimiento alejandrino.

A «alejandrino» podría haber añadido «barroco». Neri llama a los *Trionfi* visión del tiempo y la eternidad a través de emblemas. En realidad, cada estrofa de *Standomi un giorno* necesita solamente una imagen para convertirse en un auténtico emblema, y ¿qué podría imaginarse más cercano al gusto del siglo XVII que el «extraño fénix» de una de esas estrofas?

El empleo que hace Petrarca de los emblemas debe ser considerado a la luz de la teoría medieval, que veía en las fábulas de los poetas prefiguraciones de misterios científicos y filosóficos. Las consideraba, en una palabra, desde un punto de vista semejante al que luego se utilizó para la interpretación de los jeroglíficos, como señalaré más adelante. Petrarca proclama esta teoría varias veces; por ejemplo, en el cuarto libro de su *Rerum Senilium Libri* (*De quibusdam fictionibus Virgilii*) y en el segundo volumen de las *Epistolae Metricae* (*Epístola a Zoilo*, pág. 1351, col. 2 de la edición Henricpetri, 1554):

*quædam diuina Poetis
Vis animi est ueloque tegunt pulcherrima rerum
Ambiguum quod non acies, nisi lyncea rumpat—*

donde el *acies lyncea* parece casi anticipar la *agudeza* de los escritores del XVII.

Después de todo los propios emblemistas se encargaron más tarde de proveer de imágenes a algunos de los potenciales emblemas petrarquistas. De este modo, puede verse en las *Imprese illustri* de Ruscelli (fig. 1) y en las *Imprese di diversi Principi* de Pittoni (fig. 2) la empresa de Lucrezia Gonzaga, que muestra una liebre bajo un laurel con el lema *Nessun mi tocchi* [Nadie me toque], tomado del soneto *Una candida cerva sopra l'erba*. Y Palazzi en el tercero de sus *Discorsi sopra l'Imprese* menciona la empresa procedente de una estrofa de la canción *Qual più diversa e nova* en la que el autor de la empresa adaptó el lema *Pur che gli occhi non miri* [Con tal de que no mires sus ojos] al basilisco en lugar de al catoblepas. Y la canción *Standomi un giorno*, probablemente vertida al inglés por Spenser, aparece en *Theatre for Worldlings* (1569) de Van der Noodt, ilustrado con grabados⁶.

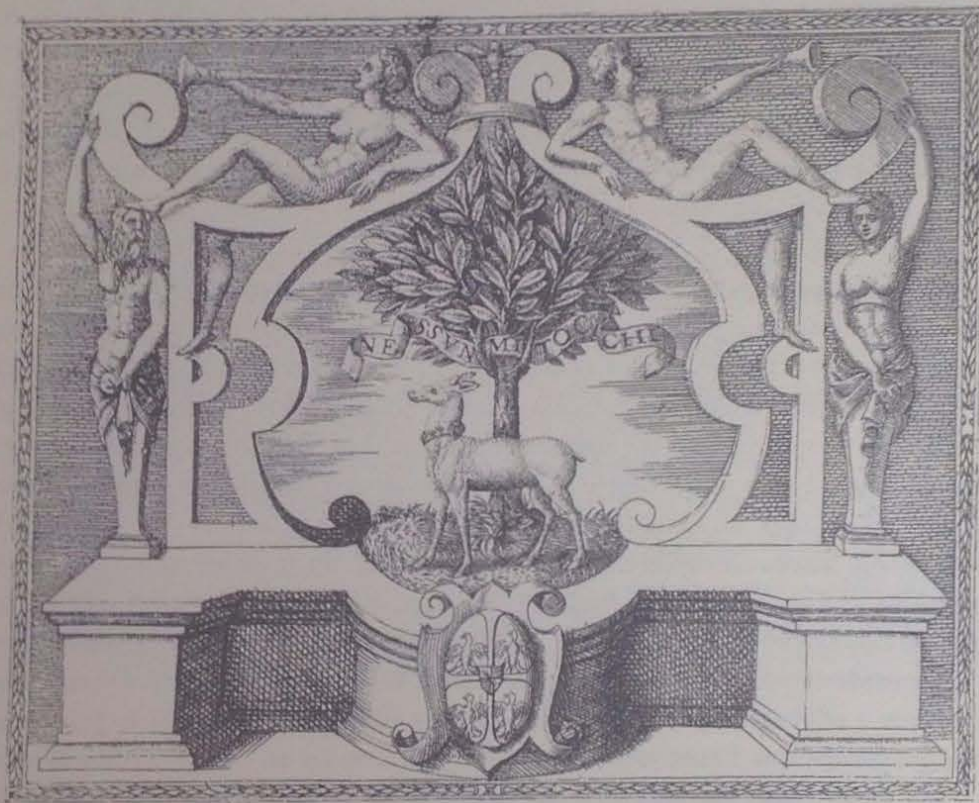


FIG. 1. DE «IMPRESE ILLUSTRİ». RUSCELLI. VENECIA, 1566.

Por lo tanto se puede dar por sentado que Petrarca fue un precursor del *Seicento* no sólo por su gusto por los conceptos sino también por su propensión al emblema. Pero emblemas y conceptos son frutos del mismo árbol, y las épocas aficionadas a los unos lo serán también a los otros.

En el siglo XVII observamos las etapas críticas de una tendencia de la imaginación que Diderot trata de explicar de este modo⁷:

Il passe alors dans le discours du poëte un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit? J'en ai quelquefois senti la présence; mais tout ce

que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit et l'oreille les entend, et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent. Je pourrais dire, en ce sens, que toute poésie est emblématique.

Al lado de éste podemos colocar un pasaje de Schopenhauer⁸:

Se da por lo general el nombre de «emblemas» a los dibujos alegóricos sencillos acompañados de un lema explicativo y destinados a enseñar de forma intuitiva una verdad moral... constituyen una transición a la alegoría poética... Muy distinto es el valor de la alegoría en poesía: completamente inadmisibile en las artes plásticas, tiene que reconocerse enteramente legítima y útil en la literatura... Dado que en la alegoría poética un dato se convierte siempre en un concepto que trata de hacerse aprehensible intuitivamente a través de la imagen, se puede admitir que una figura pintada acompañe o apoye la expresión. Tal figura, sin embargo, no habría de ser considerada una obra pictórica, sino más bien un jeroglífico, y carece de valor alguno como pintura, teniéndolo sólo como creación poética.

Desde el momento en que cada imagen poética contiene un emblema potencial, puede comprenderse por qué los emblemas fueron la característica de este siglo, el XVII, en el que la tendencia a las imágenes alcanzó su clímax. Necesitado como estaba de certidumbres de los sentidos, el hombre del XVII no se detuvo en la mera apreciación fantástica de la imagen: quiso exteriorizarla, transponerla a un jeroglífico, a un emblema. Encontraba satisfacción en explicar la palabra añadiéndole una representación plástica. El método de enseñanza a través de imágenes fue iniciado por un hombre del XVII, J. A. Comenius (*Orbis Sensualium Pictus*, 1658), que con ello se anticipó a la psicología de Locke («No hay nada en el entendimiento que no haya estado antes en los sentidos»). Debe recordarse que ésta es la época de la ópera, la cual lleva a Diderot a afirmar: «les choses sont dites et représentées tout à la fois; dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit et l'oreille les entend». Considerar la ópera como una fusión de distintas artes es, desde un punto de vista filosófico, una mera ilusión: pero psicológicamente hablando la ópera es el testimonio de un tipo de imaginación que trata de excederse a sí misma. Un apetito de la inteligencia tan incontrolado como el apetito de los sentidos: en resumen, indica un proceso de materialización más que de sublimación.

El siglo que generó los grandes místicos produjo también los emblemistas: ambos parecen opuestos, y frecuentemente esta oposición se encuentra reunida en la misma persona. Acaso porque su imaginación era demasiado vívida, buscaron cobijo en un mundo vacío de percepción, en lo inefable: «... Me ha acaecido parecerme, que andaban los demonios como jugando a la



FIG. 2. DE «IMPRESE DE DIVERSI PRINCIPI». PITTONI. VENEZIA, 1562.

pelota con el alma...». Esta imagen de Santa Teresa (*Vida*, XXX) encuentra un equivalente emblemático por ejemplo en el cuarto grabado de los *Emblemata* de Solórzano Pereira (Madrid, 1561) en el que se ve ilustrada la imagen de un Dios que se comporta con los reyes como si de pelotas de tenis se tratase (fig. 3). En este caso, como en general con los emblemas, hay quien pensará que es absurdo que pudiera hablarse de incontinencia de la imaginación, y más bien considerará esta empresa un juego didáctico calculado para enseñar de forma intuitiva una verdad moral. Y de hecho veremos que ésta es la razón por la cual los jesuitas elaboraron tantos de estos emblemas. Pero en todo caso no es fácil distinguir entre las dos tendencias, la sensual y la didáctica, com-

binadas ambas en la literatura emblemática de este siglo⁹. ¿No son mencionados juntos por Erasmo los dos aspectos¹⁰ a propósito de la madre del emblema, la metáfora?

Sic enim augurabar, quod... intelligerem non nitorem modo, sed universam prope sermonis dignitatem a metaphoris proficisci. Nihil autem aliud est παραβολή, quam Cicero collationem vocat, quam explicata metaphora... Metaphora sola cumulativius præstat universa quam exornationes reliquæ singula. Delectare vis? Nulla plus habet festivitatis. Docere studeas? Non alia probat vel efficacius vel apertius.

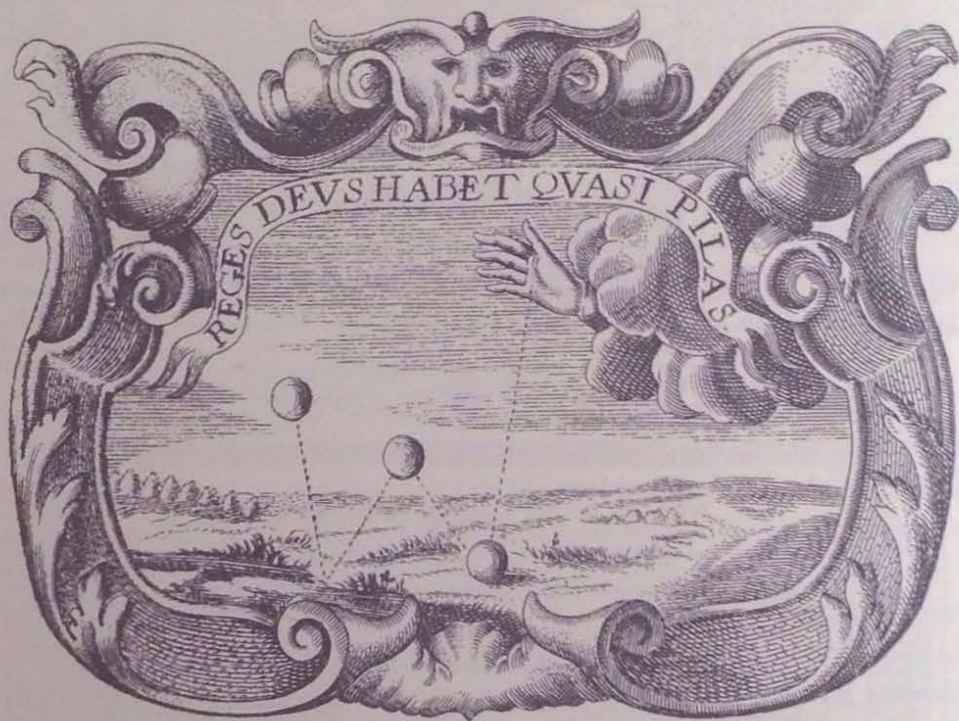


FIG. 3. DE «EMBLEMATA». SOLÓRZANO PEREIRA. [MADRID, 1653.]

Breve es la distancia que media entre esta alabanza de la metáfora, o entre la alabanza de la *acutezza recondita* que se lee en *El cortesano* de Castiglione (cap. VI):

Pero si en el escribir las palabras... alcanzan una poca de dificultad (o por mejor decir) una cierta agudeza sustancial y secreta (*acutezza recondita*)... dan ciertamente mayor autoridad a lo que se escribe, y hacen que quien lee, no sólo esté más atento y más sobre sí, pero aún mejor considera y con mayor fervor gusta del ingenio y doctrina del que escribe,

y aquella que de los emblemas hace Gracián en su *Agudeza y Arte de ingenio*¹¹: «Emblemas, Jeroglíficos, Apólogos y Empresas son como piedras preciosas en el oro de un elegante discurso». Por esta razón se ha observado acertadamente que el fundamento del *secentismo* se encuentra en las poéticas del Renacimiento. El mismo Emanuele Tesauro que dijo de la metáfora¹²:

La metáfora comprime estrechamente todos los objetos en una palabra: y hace que los veas uno dentro del otro de una forma casi milagrosa. Por esta razón tu deleite es grande, porque es una más curiosa y placentera cosa observar diversos objetos en perspectiva desde un ángulo que si los originales mismos fueran pasando sucesivamente ante tus propios ojos,

vio el cielo como «un vasto Escudo cerúleo, en el cual la diestra Naturaleza dibuja aquello sobre lo que medita: formando empresas heroicas, y misteriosos e ingeniosos Símbolos de sus secretos», vio los relámpagos «como formidables agudezas (*Arguzie*) y Claves Simbólicas de la Naturaleza, al mismo tiempo mudas y ruidosas: siendo el Rayo su imagen y su lema el Trueno», e imaginó a Dios como «un orador ingenioso que, hablando en acertijos a Hombres y Ángeles, vestía sus conceptos más elevados con variadas Empresas burlescas y Símbolos pictóricos». En este pasaje pueden verse las consecuencias extremadamente prácticas (un sistema emblemático universal) de la vieja opinión que Plutarco formulaba así¹³:

La propia Naturaleza ha colocado ante nosotros imágenes sensibles y visibles representaciones: el sol y las estrellas, de los dioses; chispas repentinas, cometas y meteoros, de los mortales,

una opinión notablemente extendida en la Edad Media, cuando Alanus de Insulis¹⁴ cantó:

*Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est et speculum:
nostrae vitae, nostrae mortis,
nostri status, nostrae sortis
fidele signaculum.*

Y que Daniello Bartoli, en *De' Simboli trasportati al morale*, explicó más detalladamente al definir etimológicamente el emblema (i.e. un mosaico, un taraceado):

En muchos lugares he visto obras y muestras maravillosas del antiguo y ahora casi abandonado arte de la incrustación... Requiere toda la habilidad de la inteligencia y de la mano, trabajando una en seleccionar y la otra en unir esas diferentes rodajas de madera, de modo que tengan un cierto color, un cierto grano, una cierta veta, y sean alternativamente tan claras y luminosas, tan sombreadas y oscuras, que encajadas unas junto a las otras el efecto que se procura aparezca como resultado de su unión: pero bajo el sombreado de una y otra hoja, con tal mezcla de colores, no parecerá un conjunto de muchas porciones de distintos árboles y bosques diferentes artísticamente reunidas, sino una obra nacida de una vez en el tronco de un árbol,

que de forma completamente casual apareció cuando se partía éste... En tales obras de taracea se trata que parezca que la naturaleza ha imitado al arte, consiguiendo de ese modo que el arte no pueda distinguirse de la naturaleza. La fuente del asombro y por tanto del deleite en esas obras de arte ¿no es el hecho de que veamos una cosa empleada en expresar otra? Siendo tan inocente el engaño cuanto que en la entera composición de una cosa falsa no hay un elemento siquiera que no sea verdadero. Lo mismo sucede cuando utilizamos nosotros cualquier cosa sacada de la Historia, de las fábulas, de la naturaleza y el arte, para representar algo de orden moral, que les es ajeno. Verdaderamente en este sentido habría tantas apropiaciones y correspondencias de proporciones recíprocas entre lo verdadero y sus semejanzas, que la totalidad, por así decirlo, no parecería artificio del ingenio sino «filosofía de la naturaleza, como si la naturaleza hubiera escrito, casi en clave, en todas partes sus preceptos».

La conexión con los alejandrinos es recalcada expresamente por el Padre Juan Eusebio de Nieremberg, un jesuita (autor, entre otros libros, de una *Gnomoglyphica*), en su *Oculta Filosofia*¹⁵:

Plotino llamó al mundo Poesía de Dios. Yo añado que este poema es como un laberinto y que por todas partes se lee y hace sentido y dicta a su Autor. Entre los artificios poéticos de la antigüedad fueron celebrados la flauta de Teócrito, el huevo, las alas y el hacha de Simias de Rodas. Pero sobre todos es ingeniosísimo y sin igual el Panegírico que hizo Porfirio Poeta al Emperador Constantino, celebrado por San Jerónimo, Fulgencio y Beda... Todo este Panegírico consta de diez y siete laberintos artificiosísimos, juntando y eslabonando un verso con otro de diversas maneras, celebrando las alabanzas del César por todas partes: por los principios, por los medios, por los fines de los versos, y al través, desde la primera letra del primero hasta la última del último, atravesando por las demás de los de en medio: la segunda del segundo, la tercera del tercero, con otras mil ocurrencias de sentidos en loores al César. Así imagino yo al mundo como un Panegírico de Dios...

Pero la *technopaegnon* más prodigiosa fue la elaborada por Erycius Puteanus sobre un verso del poeta jesuita Bernard van Bauhuysen (Bernardus Bauhusius):

Tot tibi sunt dotes, Virgo, quot sidera cælo.

Puteanus demostró que las palabras de este verso podían ser combinadas de 1.022 maneras diferentes, tantas como el número de estrellas entonces conocidas, de modo que se podía decir con razón que el cielo era un verdadero emblema de las virtudes de la Virgen: *Omnia in Deo et Natura θαυμάσια Imago Virginis cælo, cælum versu adumbratum*. Este verso fue llamado «Proteo estrellado» y «maravilla homérica» según palabras de Polux el Sofista recogidas por Filostrato (*Vitæ Sophistarum*), y también «Periclymenus multiformis»

según Euforio y el Escoliasta de Apolonio¹⁶. En estos ejemplos la época alejandrina, la Edad Media y el Barroco revelan el mismo gusto peculiar, el cual, considerado al lado de otras analogías (veremos por ejemplo un gusto parecido por el epigrama y el concepto en la época alejandrina y en los escritores del XVII, y por otra parte a menudo se ha llamado la atención acerca de las afinidades del Gótico y el Barroco), nos permite examinar la historia del gusto en líneas más generales que como hasta ahora se ha hecho. Por lo tanto, no rechazaremos los libros de emblemas como un estudio inútil, y poco importa si desde un punto de vista ético esencialmente moderno emblemas y conceptos puedan parecer «analogías fantásticas que bajo la apariencia de inculcar amor y temor de Dios y la luz de la verdad en el alma, la engañaban con un vano pasatiempo»¹⁷. Incluso esas que hoy en día pueden parecernos aberraciones del gusto merecen, más que la actitud de burla y desprecio de Croce, una atención desapasionada¹⁸:

Era la necesidad de alimentar el ojo tanto como los otros sentidos, de conmover la imaginación al no poder nutrir el corazón, el intelecto y la fantasía, lo que produjo toda clase de espectáculos tanto sagrados como profanos, entonces tan frecuentes —procesiones, catafalcos, iluminaciones, arcos, estatuas de cartón, empresas, emblemas—. Y una necesidad semejante propiciaba las academias, que resonaban con versos barrocos y jugueteaban con fútiles y ridículos temas.

Se dudará antes de aceptar que emblemas y empresas eran incapaces de nutrir el corazón, el intelecto y la fantasía cuando se considere el efecto que produjeron en ciertos místicos y cuando se lea lo que el jesuita Louis Richeome escribió de las imágenes religiosas, las cuales enseñan «provechosa, viva y deliciosamente las virtudes, los frutos y las delicias» de los misterios de la Fe:

Il n'y a rien qui plus délecte et qui fasse glisser plus suavement une chose dans l'âme que la peinture, ni qui plus profondément la grave en la mémoire, ni qui plus efficacement pousse la volonté pour lui donner branle et l'émouvoir avec énergie¹⁹.

O mucho me equivoco o este párrafo habla inequívocamente de corazón, fantasía e intelecto recibiendo sustento de esas imágenes simbólicas que en un primer momento uno habría estado tentado de calificar, con Croce, de «fruslerías». Más adelante volveré a este punto con mayor detenimiento.

Tiene cada potencia un rey entre sus actos, y un otro entre sus objetos; entre los de la mente, reina el concepto, triunfa la agudeza... Entendimiento sin agudeza ni conceptos es sol sin luz, sin rayos... Esta urgencia de lo conceptuoso es igual a la prosa y al verso. ¿Qué fuera Agustino sin sus sutilezas y Ambrosio sin sus ponderaciones, Marcial sin sus sales y Horacio sin sus sentencias?... Si el percibir la agudeza acreditaba de águila, el producirla empeñará en ángel; empleo de querubines, y elevación de hombres, que nos remonta a extravagante jerarquía... Lo que es para

los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto.

Hasta aquí Gracián²⁰, que ilustra los diferentes aspectos de la *agudeza* sobre todo con epigramas de Marcial y emblemas de Alciato. Y Tesauro enriqueció su *Cannocchiale Aristotelico, o sia Idea delle Argutezze Eroiche* con dos tratados, uno sobre conceptos para uso de predicadores (*concetti predicabili*) y otro sobre emblemas, y por otro lado compiló un volumen de *Inscriptiones*²¹, es decir, de «epigramas» en el sentido original del término. Ahora el emblema, si tenemos en mente el valor que otorga Alciato a esta palabra, es exactamente el reverso del epigrama. De hecho, afirmó en su comentario a *De Verborum significatione* (párrafo segundo): *verba significant, res significantur. Tametsi et res quandoque significant, ut hieroglyphica apud Horum et Chæremonem, cuius argumenti et nos carmine libellum composuimus, cui titulus est Emblemata*²². Los emblemas son por tanto cosas (representaciones de objetos) que ilustran un concepto; los epigramas son palabras (un concepto) que ilustran objetos (tales como una obra de arte, una ofrenda votiva, una tumba). Los dos términos son pues complementarios, tanto es así que muchos de los epigramas recogidos en la *Antología Griega*, escritos originalmente para estatuas, son a todos los efectos emblemas con otro nombre. La palabra emblema fue inventada por Alciato, que la tomó de las *Annotationes ad Pandectas* de F. Budé, en donde significaba «trabajo de mosaico»: en este mismo sentido fue utilizado el término «emblematura» por F. Colonna en su *Hypnerotomachia*, la cual tuvo gran influencia en el origen y la afición a los emblemas. Emblema y epigrama representan, pues, dos modos diferentes de concebir la misma *technopaegnion*; y el punto de vista representacional implicado por la palabra «emblema» (la contrapartida del punto de vista literario implicado por el «epigrama») fue adoptado por Andrea Alciato bajo la influencia de los jeroglíficos egipcios.

De hecho, los emblemas se crearon, como ha demostrado Ludwig Volkmann²³, como una tentativa humanística de formular un equivalente moderno de los jeroglíficos tal y como fueron erróneamente interpretados fundándose en los testimonios de Plinio, Tácito, Plutarco, Apuleyo, Clemente de Alejandría, Plotino, etc. Se pensaba que los jeroglíficos eran una forma de escritura puramente ideográfica con la que los sacerdotes egipcios anunciaban los designios divinos, y que los filósofos griegos habían recurrido al saber jeroglífico. Casiodoro y Rufino vieron también en ellos prefiguraciones de la doctrina cristiana. La moda de los jeroglíficos entre los humanistas se inició con el *Hieroglyphica* («de carácter enigmático») de Horapolo o Horus (Orus) Apolo, un autor presumiblemente egipcio (se llama a sí mismo Nilótico) del siglo II o el IV después de Cristo, cuya identidad no se ha podido establecer y que acaso sea ficticio. Tampoco Filippo, su traductor griego, ha sido identificado. Un manuscrito griego del *Hieroglyphica* fue adquirido en 1419 en An-

dros por el sacerdote florentino Cristoforo de' Buondelmonti, despertando gran interés entre los humanistas florentinos, y sobre todo en Marsilio Ficino.

Los artistas no tardaron en hacer uso de la nueva pseudociencia. L. B. Alberti habla de ella en su *Architettura* (Libro VIII, cap. 4), sugiriendo temas para medallas, monedas, decoraciones de columnas, arcos triunfales y series de habitaciones. La influencia de Alberti es evidente en la *Hypnerotomachia* (que estaba ya escrita en 1467 y fue publicada por Aldo Manuzio en 1499), en la que encontramos algunas invenciones modernas de jeroglíficos y figuras simbólicas, entre ellas la famosa de la moneda de Tito, el delfín enroscado en el ancla con el lema *Semper festina tarde*, que fue adoptada para las ediciones aldinas (fig. 4). En el poema *Delphini Somnium* atribuido a Francesco Colonna, el autor de la *Hypnerotomachia*²⁴, encontramos repetidamente la empresa *Sacer est ignis credite laesis*, llamada «impresa amorosa» en el verso 341. También Aldo Manuzio imprimió la primera edición de Horapolo (1505), traducida al latín por Filippo Fasanini en 1517. Fasanini habla ya de las aplicaciones prácticas y decorativas de los jeroglíficos y del beneficio que reportará su traducción a los escritores de epitalamios y a aquellos *curiosi homines* que deseen decorar con símbolos y lemas objetos tales como espadas, anillos, campanas, lechos, puertas y techos. Es a esta utilización decorativa de los emblemas a la que se refiere Alciato en la edición de sus *Emblemata* de 1551, y a la que ya había aludido en la dedicatoria de la edición de 1531 y en una carta a su amigo Calvi fechada en 1522. Es probable que Alciato concibiera su opúsculo de emblemas inspirándose en Fasanini, que fue profesor en Bolonia en los mismos años en que Alciato estudiaba allí (obtuvo su doctorado en Leyes en 1514).

Impulsó también la difusión de los jeroglíficos la actividad de Fray Urbano Valeriano Bolzanio (c. 1443-1524) que estuvo en contacto, entre otros, con Francesco Colonna y Giovanni de' Medici (posteriormente León X). Su so-

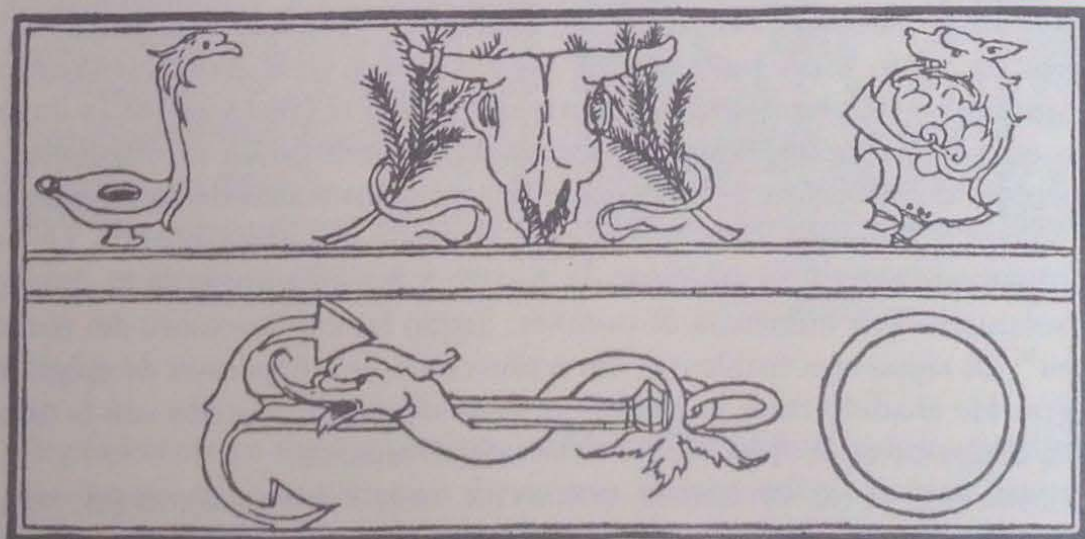


FIG. 4. DE «HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI». COLONNA. VENECIA, 1499.

brino Pierio Valeriano publicó en 1556 en Basilea un importante tratado: *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis*. En el libro de Valeriano los jeroglíficos son relacionados con el simbolismo de los lapidarios y bestiarios medievales y con el del *Physiologus* atribuido a Epifanio, una colección de símbolos sugeridos por animales (la cigüeña, el pelícano²⁵, el fénix, etc.), de procedencia alejandrina. Entre los pintores que tomaron motivos de los jeroglíficos se encuentran Pinturicchio (Stanze Borgia), Leonardo (numerosos apuntes), Mantegna (Triunfos de César), Giovanni Bellini (Alegorías)²⁶, Durero (Arco Triunfal del Emperador Maximiliano), Giorgio Vasari²⁷. El origen de los emblemas no sólo se remonta a los jeroglíficos, sino que es también rastreado, en lo que se refiere al lema, en las empresas, cuya afición se fomentó en Italia cuando Francia ocupó Milán en 1499, como mostraremos más adelante. Otro impulso en la expansión de los emblemas proviene de la cristalización de la antigua ética en esas colecciones de proverbios y máximas (sobre todo los *Dísticos Morales* de Catón, los *Adagia* de Erasmo y la *Antología* de Estobeo) que gozaron del favor del público en el siglo XVI²⁸.

La primera edición del *Emblematum Liber* de Alciato apareció en Augsburgo en 1531, impresa por Heinrich Steyner. Estaba dedicado significativamente al Consejero Imperial Konrad Peutinger, el cual había comprado en Grecia el manuscrito de Horapolo cuya traducción, obra de B. Trebatius (Augsburgo, 1515), le había sido dedicada también. Dice Alciato en su dedicatoria:

*Hæc nos festiuis emblemata cudimus horis,
Artificum illustri signaque facta manu.
Vestibus ut torulos, petasis ut figere parmas,
Et ualeat tacitis scribere quisque notis.*

Alciato se inspira en antiguos historiadores, en Aulo Gelio, Plinio, Ate-neo, Eliano, Estobeo, Pausanias; en apólogos y proverbios, y utiliza los jeroglíficos, pero sobre todo traduce los epigramas de la *Antología Planudea*. En este último caso simplemente vierte del griego al latín y añade la ilustración, que estaba ya implícita en el original. De hecho, han sido hallados en las paredes del *cubiculum* de una casa pompeyana los restos de tres epigramas que recoge la *Antología*, cada uno de ellos ilustrado por una pintura²⁹. De esto se deduce que entre los emblemas de Alciato y los epigramas de la *Antología* hay solamente una diferencia de nombre. Según las explicaciones del comentarista³⁰ los siguientes emblemas son traducciones o imitaciones de epigramas griegos. He añadido entre paréntesis su procedencia de acuerdo con la numeración adoptada en la *Anthologia Palatina cum Planudeis*:

5 (XVI. 115); 11 (X. 98); 23 (XVI. 183); 24 (IX. 130); 27 (XVI. 223); 28 (IX. 115); 33 (VII. 161); 42 (IX. 291); 46 (IX. 146); 48 (VII. 145); 51 (VII. 71); 54 (IX. 346 y XVI. 141); 59 (XI. 428); 64 (IX. 47); 86 (XI. 397); 90 (IX. 308); 95 (IX. 86); 104 (XVI. 107); 105 (VII. 172); 106 (IX. 221); 107 (XVI. 207); 108 (XVI. 250); 109 (V. 234); 110 (XVI. 201); 111 (XVI. 251); 112 (IX. 548 y IX. 302); 122 (XVI. 275); 130 (IX. 158); 134 (VII. 73); 136 (VII. 225);

152 (IX. 148); 160 (IX. 231); 161 (IX. 12); 162 (IX. 42); 167 (VII. 216); 168 (VII. 152); 173 (IX. 339); 177 (IX. 285); 180 (IX. 122); 185 (VI. 54); 187 (IX. 366); 193 (IX. 3); 194 (IX. 95); 195 (IX. 163).

En total casi cincuenta emblemas de un total de doscientos veinte³¹. Merece destacarse, por la influencia que estaba destinado a ejercer, el grupo de emblemas amorosos 105 y ss. Los treinta y dos versos del número 114, *In statuam Amoris*, tratan de uno de los temas más familiares a las academias renacentistas: el por qué Amor está desnudo, ciego, alado, etc.³² Sin embargo, su fuente directa no es la *Antología*³³, mientras que los emblemas 105 al 113 (figs. 5-7) están traducidos de ella. El emblema titulado *Vis Amoris* muestra al dios en el acto de partir un rayo (fig. 5):

*Aligerum fulmen fregit Deus aliger, igne
Dum demonstrat uti fortior ignis amor.*

Es este epigrama de la *Antología Planudea*:

Ὁ πτανὸς τὸν πτανὸν ἰδὼν ἄγνυσι κεραυνὸν,
δεικνὺς ὥς κρεῖσσον πῦρ πυρός ἐστιν Ἔρως.



FIG. 5. DE «EMBLEMATA». ALCIATO. LYON, 1548.



FIG. 5 BIS. DE «EMBLEMATUM LIBER». ALCIATO, AUGSBURGO, 1531.

Gracián entra en éxtasis con este emblema³⁴: «Alciato, que no perdonaba su gran ingenio a género alguno de sutileza, para ponderar la gran fuerza del amor...». En otro sitio, en el *Discurso XI*, que trata «de las semejanzas por ponderación misteriosa, dificultad y reparo», cita el emblema 112, tomado de Teócrito, como declara el propio Alciato (piensa en Κηριοκλέπτης erróneamente atribuido a Teócrito) (fig. 6):

*Alveolis dum mella legit, percussit Amorem
 Furacem mala apes, et summis spicula liquit
 In digitis: tumido gemit at puer anxius ungue,
 Et quatit errabundus humum, Venerique dolorem
 Indicat et graviter queritur, quod apicula parvum
 Ipsa inferre animal tam noxia vulnera possit.
 Cui ridens Venus, Hanc imitaris tu quoque, dixit,
 Nate feram, qui das tot noxia vulnera parvus.*



FIG. 6. DE «EMBLEMATA». ALCIATO. LYON, 1548.



FIG. 7. DE «EMBLEMATA». ALCIATO. LYON, 1548.

Parecerá extravagante que Gracián diera a esta moraleja más bien tópica el nombre de «ponderación misteriosa»; pero la inteligencia del siglo XVII disfrutaba con esta comparación entre la abeja y el dioscello, causantes ambos de heridas ardientes, ¿y en qué otra cosa consistía la esencia del concepto sino en comparaciones de este tipo? Gracián define así el concepto³⁵: «Es un acto del entendimiento, que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos». Un concepto semejante estaba contenido en otro epigrama planudeo que se convierte en el cincuenta y cuatro de Alciato: la golondrina que construye su nido en el seno de una estatua de Medea:

*Colchidos in gremio nidum quid congeris? eheu
 Nescia cur pullos tam male credis avis?
 Dira parens Medæa suos sævissima natos
 Perdidit, et speras parcat ut illa tuis?*

Gracián cita también éste³⁶, que puede colocarse al lado de la serie de acontecimientos sorprendentes que se recogen por doquier en la *Antología* y en Marcial³⁷. Y en relación con el emblema 167, *In eum qui truculentia suorum perierit*, inspirado en un epigrama del libro tercero de la *Antología Planudea* que se refiere a un delfín arrastrado a la playa por las olas y enterrado por hombres compasivos:

*Delphinum invitum me in littora compulit æstus,
Exemplum infido quanta pericla mari.
Nam si nec propriis Neptunus parcat alumniis,
Quis tutos homines navibus esse putet?*

(... νῦν δὲ τεκοῦσα θάλαττα, διώλεσε' τίς παρὰ πόντῳ
πίστις, ὅς ἰδίης φείσατο συντροφίης;),

Gracián señala: «Sobre todo, cuando la semejanza va realzada por el misterio, y se le da salida con una grave y sentenciosa ponderación, es el triunfo de esta agudeza»³⁸.

Todo esto era, por consiguiente, mucho más antiguo que Alciato. En efecto, era alejandrino, como reconoce Tesauro en el *Trattato degli Emblemi*, un apéndice del *Cannocchiale* (ed. de Venecia, 1678, pág. 462): «Y por lo tanto, si leemos las colecciones de los escritores griegos [la *Antología*], nos encontraremos con gran cantidad de epigramas cuyas imágenes, ya fabulosas, ya históricas, forman ingeniosos y verdaderos emblemas. Comprobaremos así que este arte no es nuevo, sino que los talentos modernos han bebido de la fuente de los viejos maestros». Por otra parte, los emblemas cuyo origen no es la *Antología*, están concebidos con su mismo espíritu, esto es, influidos por los jeroglíficos (que además, como ya hemos visto, habían sido transmitidos gracias a una deformación alejandrina); el modelo de Alciato recuerda sobre todo al epigrama griego. La influencia del epigrama, en otro orden de cosas, tuvo asimismo un profundo efecto poético: modeló el soneto a su propia imagen, convirtiendo el final de los tercetos en un concepto³⁹, y al suministrar a sus compositores un equipo completo de temas alejandrinos delicados e ingeniosos dio origen a la moda de los madrigales. Por último, desmenuzó los largos poemas en grupos de imágenes ingeniosas, cuyo ejemplo más típico sería el de las *stanzas* (estrofas) de Marino, cada una de ellas con su rasgo epigramático.

Se admite de este modo que emblema y concepto tienen un mismo origen epigramático, y el tipo de epigrama que ejerció una influencia más notable fue el que alcanzó su perfección con Marcial. No se equivocaba por tanto Gracián al llamar a Marcial «Primogénito de la Agudeza»⁴⁰ y al ver en España, su lugar de nacimiento, el semillero natural del ingenio⁴¹:

En España siempre hubo libertad de ingenio, o por gravedad, o por nativa cólera de la nación, que no por falta de inventiva. Sus dos primeros ingenios, Séneca en lo juicioso y Marcial en lo agudo, fundaron esta opinión, acreditaron este gusto. Prudente aquél, nunca pudo sujetarse a los rigores de un discurso, a la afectación de una traza; y si los émulos apodaron «arena sin cal» (menos mal dijeran granos de oro sin liga) el raudal de su doctrina, los apasionados lo aclamaron por gravedad española, opuesta en todo a los juguetes de la invención griega. Escribió *Epístolas*, que es el más libre modo y más licencioso para decir cuanto hay, sin atarse, ni obligarse; entra y sale, como y cuando quiere, que aunque no es de tanto artificio, es de más gusto.

Tributó nuestra Bílbilis a la gran emperatriz del mundo, no monstruos, como el África, sino aquel que lo fue en el ingenio. Entró Marcial en Roma, destinado a la oratoria, mas su extremada prontitud, no sufriendo piguelas de encadenada elocuencia, se remontó libre en todo género y modos de agudeza, cuantos se eternizan en sus epigramas.

La explicación que ofrece Gracián en la página siguiente acerca del «buen gusto» en el terreno del concepto merece ser citada por cuanto concierne de cerca a la emblemática:

No merece llamarse gusto el que deja la agudeza aliñada por la descompuesta y desatada, cuando su mismo nombre condena en la una su desaliño y aprueba en la otra su artificioso aseo. Pruebe esta verdad este perfecto discurso del Padre Pedro Sanz, gran religioso de la Compañía de Jesús, aquel apostólico orador que tan bien supo juntar lo ingenioso con lo desengañado, el aliño en el decir con la eficacia en el convencer; oyósele el día de la festividad de la Santa Cruz, entre aquellos dos majestuosos coros de la santa iglesia de Toledo, que es decir en su centro, pues lo es de la sabiduría eclesiástica, de la discreción seglar y de la gravedad religiosa. Comenzó por una paradoja, que no se ha de llamar fiesta de la Invención ni de la Exaltación de la Cruz, sino de la Glorificación, porque hace en la tierra la Cruz los mismos efectos que la gloria en el Cielo; y fue discurrendo por las cuatro dotes de los glorificados, ilustrando y probando con igual gusto que provecho.

Hasta un epigrama es adecuadamente perfecto, cuando se vienen a unir los conceptos y hacer un cuerpo atado con alguna traza, como se ve en aquel gran soneto de don Luis de Góngora al marqués de Castel-Rodrigo, que comienza: *Árbol de cuyos ramos fortunados*, y este otro, de todas maneras relevante, por la pluralidad de conceptos y singularidad de cada uno, pero mucho más por la trabazón y composición que todos ellos hacen. Hallele entre las obras manuscritas del doctor y canónigo Francisco Antonio Fuser, bilbilitano, varón de tan excelente gusto como ingenio. Dice así:

*Longinos hiere a Dios, tres veces ciego,
Ciego del cuerpo, como se ve claro,
Ciego del alma, sin buscar reparo,*

Y ciego de la cólera y su fuego.

Llegó a la Cruz con gran desasosiego
Para acabar un hecho feo y raro,
El cual, aunque costarle pudo caro,
Le dio la vida y le causó sosiego.

El hierro de la lanza que llevaba,
Le sirvió de eslabón, Cristo de piedra,
La Cruz de yesca para sus enojos.

Hirió en el pedernal con furia brava,
Sacó fuego de amor, y tanto medra,
Que vino a ser la lumbre de sus ojos.

A este soneto (que Gracián, como ya hemos visto, no distingue de un epigrama) le falta solamente una ilustración para convertirse en un emblema perfecto, como los que Alciato saca de la *Antología Griega*.

Esta identificación del epigrama con el emblema parece estar en contradicción con las palabras de uno de los más tempranos creadores de emblemas, el médico e historiador húngaro Johannes Sambucus, que dice en el prefacio de sus *Emblemata et aliquot Nummi antiqui operis* publicados por Plantino en Amberes en 1564:

Non satis ergo vident, quid Emblema sit, qui quasvis sententias, historias, fabulas vulgo tritas, umbris figurarum, res eodem exprimentibus modo, aut quodlibet heroum dictum lemmate informatum, emblema existimant. Quis enim hoc pacto non poetarum γνώμας, fabulas, exempla historiarum omnia, proverbialia, apophthegmata non suffigurarit? Ut si semiputatam vitem, pro negligenti patrefamilias: muscam contra elephantem, pro temeritate: laterem lotum, pro inani labore: Curtij votum, Horatij factum, pro fortitudine, et quae huius generis de Valerio, et aliis circumferuntur, adducam; nisi aliquo adiuncto dissimulentur, et εἰρωνικὰ sint, quis miretur, aut laudem tribuat? Quare selecta, et ὀγκώδη erunt, nec minus, quam caecae, et singulares Aegyptiorum, et Pythagoreorum illae notae mentem exerceant.

En las palabras finales de este pasaje tenemos un anticipo de la «ponderación misteriosa» de Gracián, y de la búsqueda de lo maravilloso que fue usual en el siglo XVII. Pero después de todo ¿difieren realmente los emblemas de Sambucus, como él sostiene, de los proverbios ilustrados, fábulas, máximas y anécdotas históricas? Emblemas como los que aparecen bajo el título de *Spes certa, Simile a simili non læditur*, etc., no son más misteriosos que los refranes ilustrados, aunque las ilustraciones sin ayuda del lemma o epigrama serían incomprensibles; otros pertenecen a la categoría de «ocurrencias asombrosas» de la cual hay muestras en la *Antología*, como por ejemplo la titulada *Pœna sequens*:

*Qui furto abstulerat non parvo pondere carnes,
Coniicit in saccum, collo onus inde levans.*

*Dumque fuga celat facinus, divertit ad ædes
 Hospitis, et vacuat pocula larga siti.
 Corripitur somno defessus, donec inertem
 Strangulat apprensus, spontèque punit onus.*

Cur Venus e spuma? participa también del espíritu de la *Antología* y de las academias renacentistas italianas:

*Sunt bilis atræ flamina,
 Quæ nos cient Venerem, sed in brevissimam.
 Sic bulla gignit Cypridem;
 Brevis est enim Cupidinis suavitas.
 Vel salsa, quod salacia,
 Vel quod venustum, ac elegans salsum vocant.*

Son misteriosos, en cualquier caso, los emblemas inspirados por jeroglíficos que nos recuerdan a las alegorías medievales. Uno de éstos es *Physicæ et Metaphysicæ Differentia* (fig. 8), que representa a la Naturaleza con los rasgos de Diana de Éfeso, su brazo derecho alzado y alado, y el izquierdo caído sosteniendo una rosa heráldica, símbolo de la materia orgánica. A su derecha, suspendido entre las nubes, hay un templo coronado por un astrolabio, y a su izquierda un santuario circular rematado por un globo terráqueo.

*Illa tibi effigies monstrabit dextra, manusque
 Accipitre aërio provida templa Deûm.
 Altera pars gravis est elementis atque caducis,
 Et Vestæ templo quæ tibi Terra siet.*



FIG. 8. DE «EMBLEMATA». SAMBUCUS. AMBERES, 1564.

El símbolo constituido por una mano alada y otra lastrada por un peso se encuentra ya en la *Hypnerotomachia*, aunque con distinta aplicación (fig. 9), y

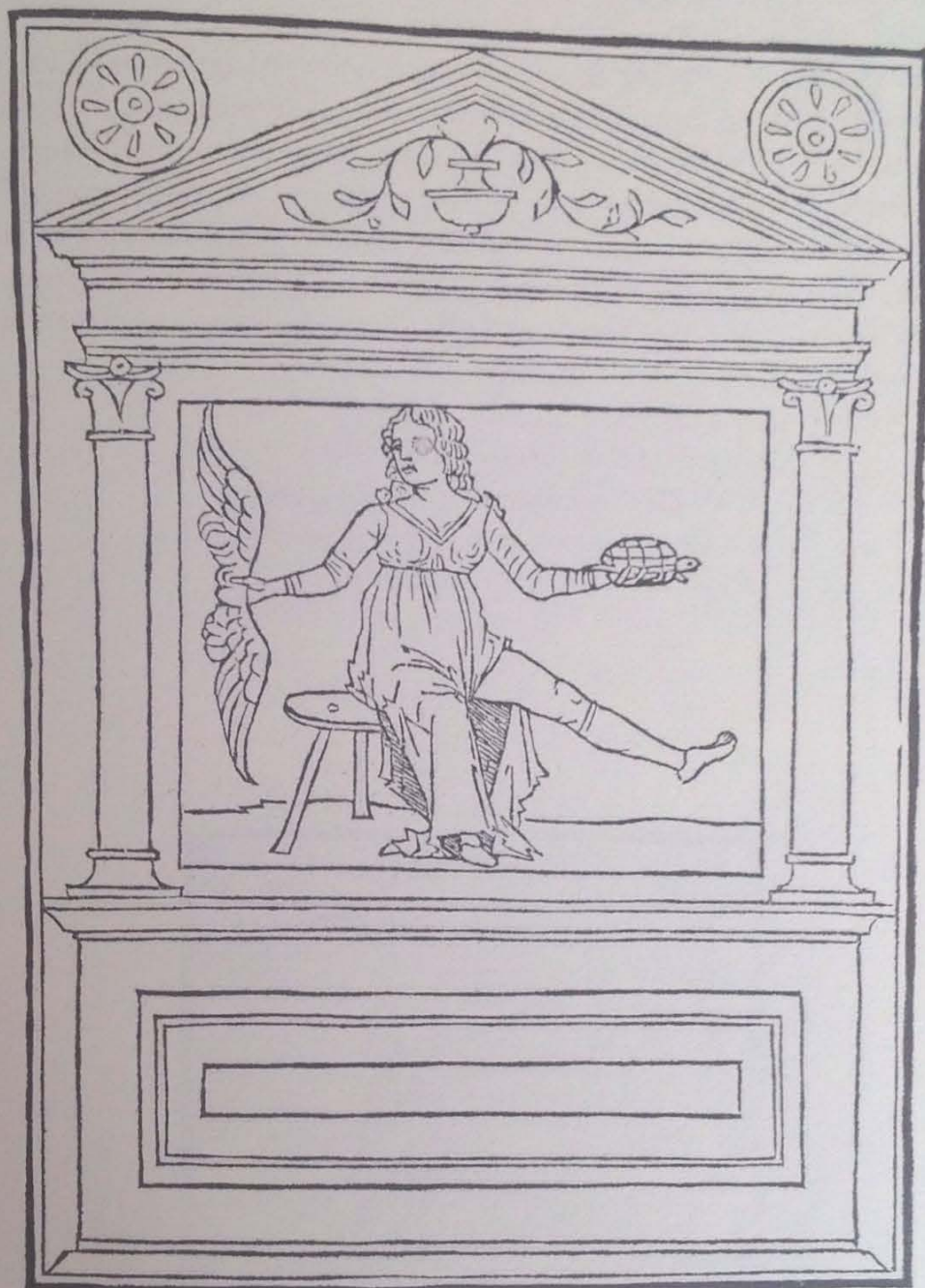


FIG. 9. DE «HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI». COLONNA. VENEZIA, 1499.

también en Alciato, en donde ilustra la máxima *Paupertatem summis ingeniis obesse, ne provehantur* (fig. 10). Es uno de los más utilizados por los emblemistas de los siguientes siglos⁴², y aparece en el emblema 32 (fig. 11) de Hadrianus Junius, famoso médico holandés que obtuvo su grado en Bolonia y cuyo volumen de *Emblemata* publicado en 1565 por Plantino contiene una carta a Sambucus. En Junius el símbolo tiene el mismo valor que en Polifilo: *Celeritatem mora, et hæc illam vicissim temperet*. Los emblemas de Junius tienen caracteres comunes a los de Alciato y Sambucus. Al igual que Coustau, de quien hablaremos en breve, añade a sus series de emblemas y epigramas interpretaciones en prosa cargadas de citas, una costumbre que fue bien acogida entre los emblemistas posteriores. En Junius el modelo alejandrino es también evidente. Por ejemplo, su emblema número 36, *Veneris Potentia*, está inspirado, según explica, por un pasaje de Pausanias acerca de la estatua de Venus en Sición *quæ capite gestet cæli orbes, altera manu teneat papaverum capita, altera malum* (fig. 12). El epigrama continúa:

*Quid Cytheræa polum fers vertice? vis mea scandit
Cælum, et Iovi dat iura. Quid papavera?
Sopio corda hominum quamvis fera. Roscida quorsum
Mala? illices esse has voluptates puta.*



FIG. 10. DE «EMBLEMATA». ALCIATO. LYON, 1548.



FIG. 11. DE «EMBLEMATA». JUNIUS. AMBERES, 1565.



FIG. 12. DE «EMBLEMATA». JUNIUS. AMBERES, 1565.

El emblema número 12, *Uxoriar dotes*, representa la Venus de Esparta velada y con plumas, y acompaña esta imagen un epigrama inspirado en uno de Antipáter recogido en el libro cuarto de la *Antología Planudea*:

*Illaqueata sedet pedicis, pudibundaque velat
Vultum Venus Spartana flammeo.
Uxorem castus pudor, et constantia amoris,
Custodia et sui laris decet.*

(Καὶ Κύπρις Σπάρτας οὐκ ἄστεσιν οἷά τ' ἐν ἄλλοις
ἴδονται, μαλακὰς ἐσσαμένα στολίδας·
ἀλλὰ κατὰ κρατὸς μὲν ἔχει κόρυν ἀντὶ καλύπτρας,
ἀντὶ δέ χρυσείων ἀκρεμόνων κάμακα.
οὐ γὰρ χρὴ τευχέων εἶναι δίχα τὰν παράκοιτιν
Θρακὸς Ἐνυαλίου καὶ Λακεδαιμονίαν .)

La mayor parte de la historia de los emblemas consistiría en una mera bibliografía. Temas e imágenes se repiten, agradando la vista cuando no el intelecto. El volumen de Alciato, que ya estaba listo para la imprenta en 1521 (en este año fue entregado el manuscrito a Ambrogio Visconti, pero no fue impreso), vio la luz, como se ha dicho anteriormente, en 1531, ilustrado con toscos grabados. Fue reeditado con mayor cuidado y enriquecido con nuevos emblemas en París, por Wechel, en 1534. Después en Venecia por Aldo Manuzio, en 1546, y en Lyon por Bonhomme en 1551. En esta última edición el carácter de manual para uso de decoradores y grabadores queda subrayado por las orlas que rodean las páginas, proporcionando cada una de ellas un diseño decorativo diferente. Fue reimpresso a menudo (más de ciento cincuenta ediciones), traducido a varias lenguas y provisto de un comentario en prosa del jurista de Dijon Claude Mignault (Minos) (eds. de París, 1571, Amberes—Plantino— 1573 y años posteriores; la edición más voluminosa, de más de mil páginas, es la de Padua de 1621 y de 1661, realizada por el médico tirolés Joannes Thuilius)⁴³.

El libro de Alciato tuvo muchos continuadores. Entre los primeros emblematistas estuvo el boloñés Achille Bocchi, amigo de Pierio Valeriano, cuyas *Symbolicarum quaestionum Libri V* (Bolonia, 1555) (fig. 13) contienen grabados de Giulio Bonasone, retocados posteriormente (para la edición de 1574) por Agostino Carracci (fig. 14). Algunos de los emblemas de Bocchi repiten temas eróticos alejandrinos y petrarquistas, como por ejemplo el número 6 (*Rivalitas Cupidini durissima*), el 7 (*Amor negociosus in ocio*) (fig. 15), el 13 (*Amoris Antipharmacon*), el 20 (*Platonico Cupidini*, con el contraste entre el amor humano y divino), el 75 (*Pan victus a Cupidine in lucta cadit*) (fig. 16). Otros ilustran acontecimientos sorprendentes, como el número 12, al que acompaña el lema *Cupidini caeco puello haud credito*; y el número 89, que narra la historia del joven que rescata a una doncella de las olas y en el que habrían



FIG. 13. DE «SYMBOLICARUM QUOESTIONUM LIBRI V».
BOCCHI. BOLONIA, 1555.



FIG. 16. DE «SYMBOLICARUM QUOESTIONUM LIBRI V».
BOCCHI. BOLONIA, 1555.

prendido las flechas del Amor de no haber intervenido Júpiter. El número 15 hace referencia a un epigrama griego (*Tumulus Cleombroti Ambraciotaē*). Otros recurren de nuevo a anécdotas tomadas de los clásicos (los números 17, 18, 19, 35, 86, 119, etc.). La moda arraigó rápidamente en Francia, en donde apareció poco tiempo después (1539) *Le Theatre des bons engins*, de Guillaume de la Perrière, y la *Hecatographie* (1540), del erudito librero Gilles Corrozet (figs. 17 y 18), ambos impresos por Denys Janot y muy parecidos en contenido e ilustraciones. En su dedicatoria a Margarita de Navarra relata La Perrière el antiquísimo origen de los emblemas, haciendo referencia a Horapolo y Queremón, a Cælius Rodiginus, Polifilo y Alciato. Los temas son similares a los de Alciato: moralejas inspiradas en fábulas, apólogos e historias, alegorías, proverbios, acontecimientos curiosos, adivinanzas amorosas. El mono que ahoga a sus pequeños por abrazarlos demasiado fuerte, la osa que lame a su cría, los requisitos de la mujer prudente (fig. 19), el retrato de la Fortuna, etc.



FIG. 14. DE «SYMBOLICARUM QUÆSTIONUM LIBRI V». BOCCHI. BOLONIA, 1555.

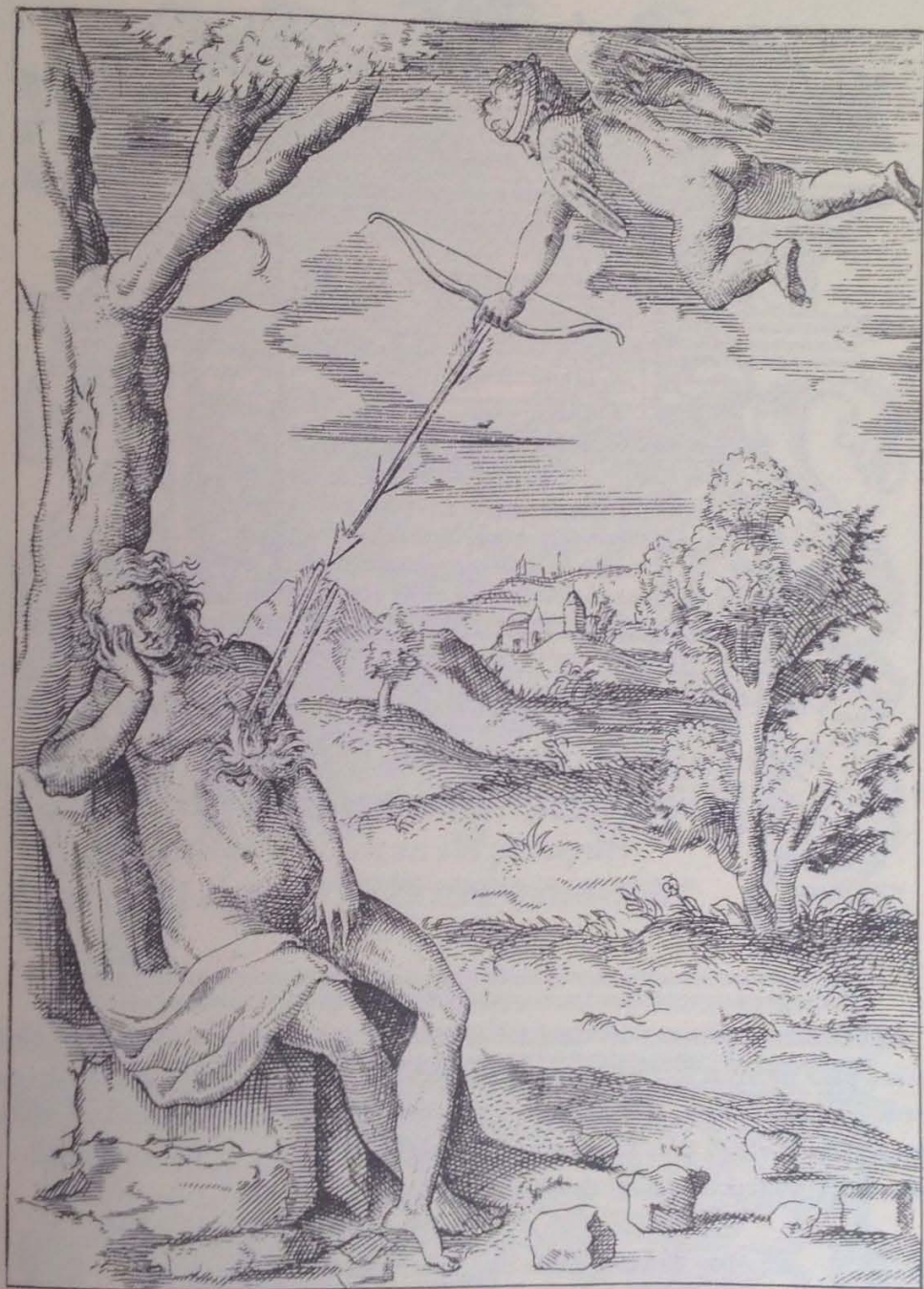


FIG. 15. DE «SYMBOLICARUM QUOESTIONUM LIBRI V». BOCCHI. BOLONIA, 1555.

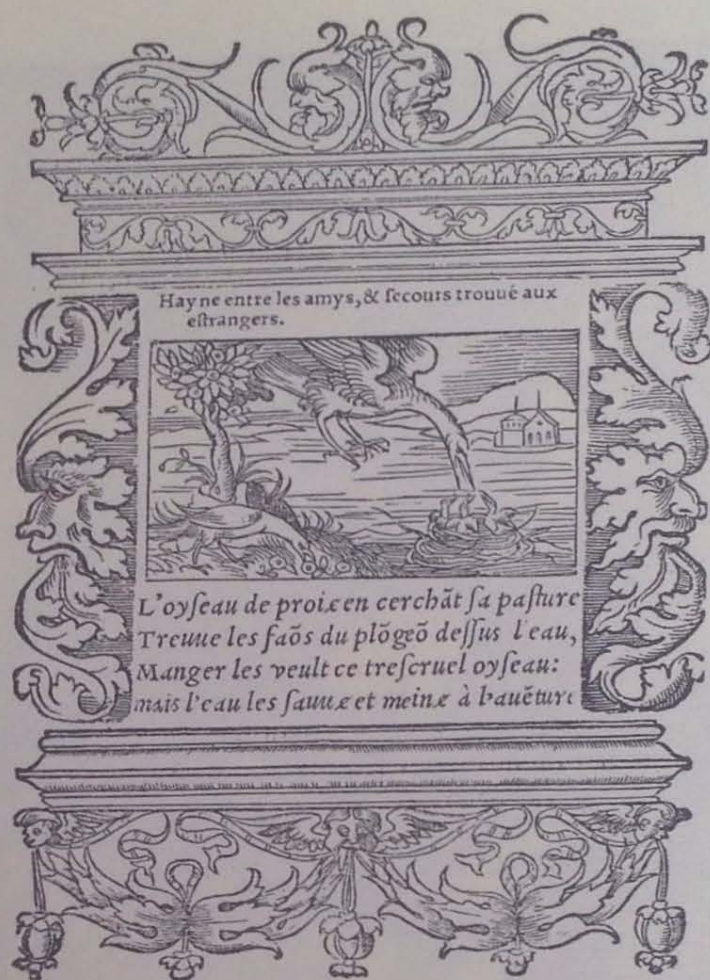


FIG. 17. DE «HECATOMGRAPHIE». CORROZET, PARÍS, 1540.

El emblema número 18 de La Perrière en las ediciones de 1539 y 1583 bastará para mostrar la evolución de un tema. El emblema 196 de Alciato que ilustra *Mulieris famam, non formam, vulgatam esse oportere* representa a Venus pisando una tortuga con su pie derecho (fig. 20). Es un emblema tomado de Pausanias y concebido en el espíritu de la *Antología*:

*Alma Venus quænam hæc facies, quid denotat illa
Testudo molli quam pede diva premis?
Me sic effinxit Phidias, sexumque referri
Fæmineum nostra iussit ab effigie,
Quodque manere domi, et tacitas decet esse puellas,
Supposuit pedibus talia signa meis.*

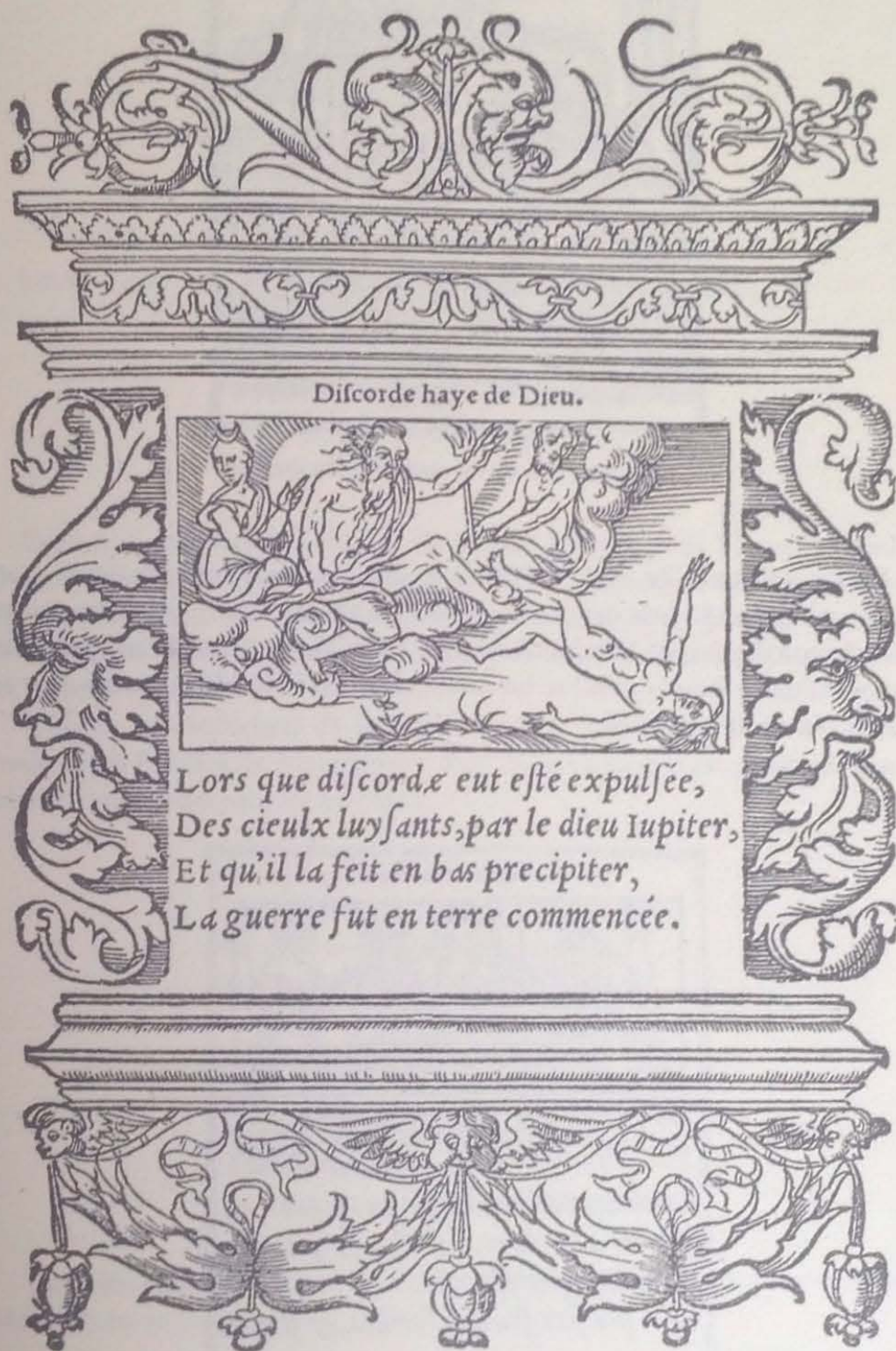


FIG. 18. DE «HECATOMGRAPHIE». CORROZET. PARIS, 1540.



FIG. 20. DE «EMBLEMATA». ALCIATO, LYON, 1548.

En las ediciones de 1531 y 1534 dicha imagen de Venus alzaba la mano derecha sosteniendo una manzana. La edición de 1539 de La Perrière acentúa los atributos de Venus, haciéndola sujetar en la mano derecha una gran llave y colocándole la izquierda sobre los labios (Alciato había dicho *tacitas decet esse puellas*). La décima explica:



FIG. 19. DE «HECATOMGRAPHIE». CORROZET PARÍS, 1540.

Anciennement telle fut la paincture
 De la déesse aux impudiques dames: [flammes?]
 Par laquelle toutesfois, ne luxure
 Signifioient, ne quelques cas infames:
 Mais remonstroient aux bien honnestes dames,
 Ce que garder leur seroit de besoing.
 La Tortue dit, que femme n'aille loing,
 Le doigt leué, qu'à parler ne s'auance,
 La clef en main denote qu'auoir soing
 Doibt sur les biens du mary par prudence.

Junius imita a La Perrière en su emblema correspondiente:

*Testudo premitur pede, clavem dextra retentat,
 Vacat obstruendo dentium septo altera.
 Ne vaga discursset coniux, neu futilis esto,
 Ipsamque cura opum tuendarum addeceat.*

Pero en la edición de 1583 del *Theatre des bons engins* la Venus del emblema 18 aparece con versos distintos, y sentada exactamente en la misma posición que la figura femenina del emblema número 32 de Junius, que con la tortuga en su mano izquierda y las alas en la derecha ilustra *Celeritatem mora*, etc., como en Polifilo.

Uno de los emblemas de La Perrière, el 92, está inspirado en un famoso pasaje de *El Príncipe* de Maquiavelo. Representa una corona sostenida por un perro, y un conejo junto a un cetro:

*Prince qui veult que sa vertu fleuronne,
 Et que son bruict soit en tous lieux famé:
 Pour asseurer son sceptre et sa couronne,
 Fault que des siens il soit crainct et amé.
 Par ce moyen sera bien reclamé,
 Et des subiects honoré nuict et iour.
 Le liepure crainct, le chien a grand amour.
 Deux ennemys ferme paix entretiennent,
 Craincte et amour tiennent Roys en sejour.
 Liepures et chiens les couronnes soustiennent.*

También Corrozet (fig. 21) se refiere a los jeroglíficos y reconoce un doble propósito en su opúsculo:

*Ainsi ay faict, affin que l'œil choisisse
Vertu tant belle, et délaisse le vice,
Aussy pourront ymagers et tailleurs,
Painctres, brodeurs, orfèvres, esmailleurs,
Prendre en ce livre aulcune fantasie,
Comme ilz feroient d'une tapisserie.*

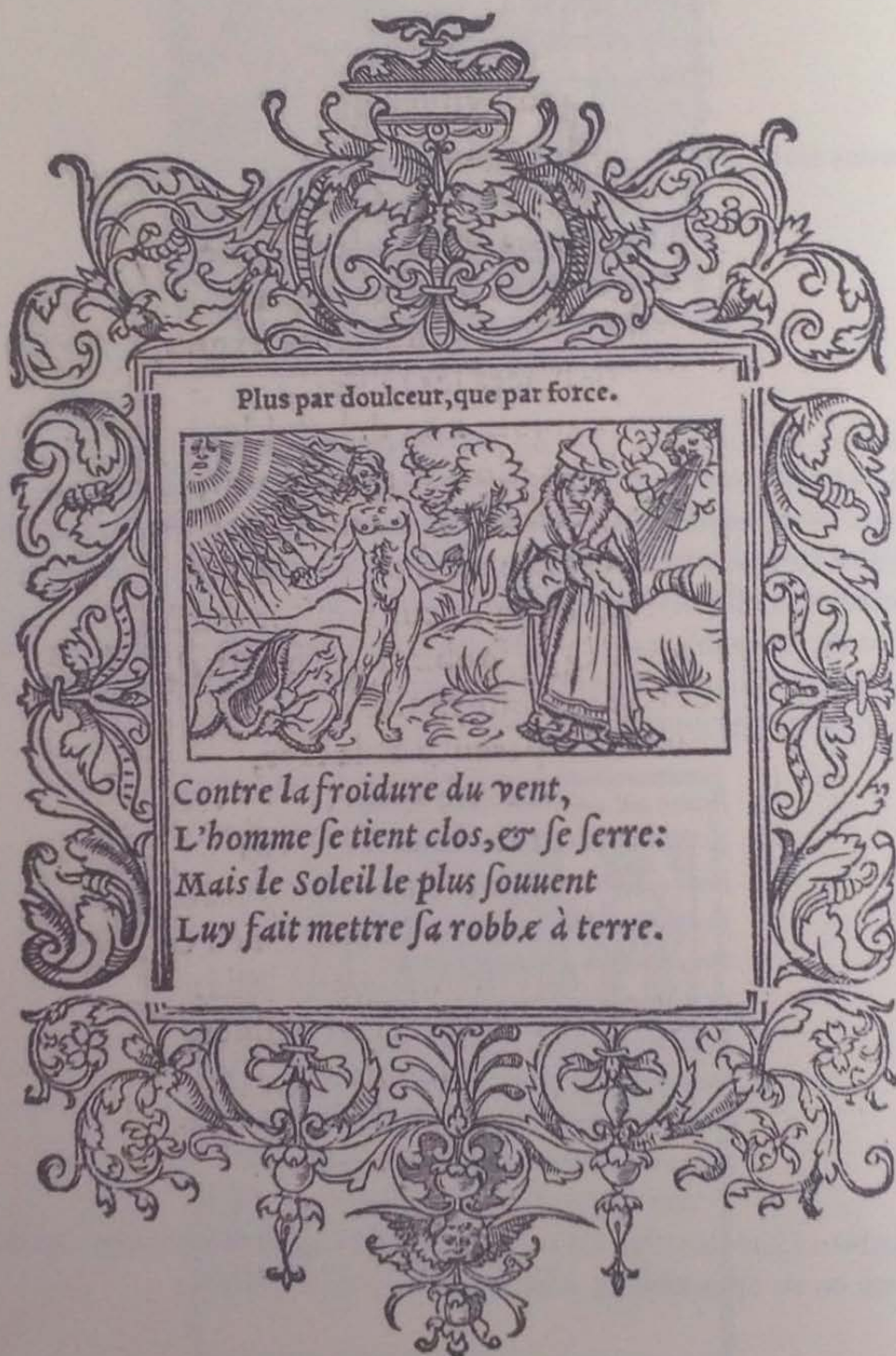


FIG. 21. DE «HECATOMGRAPHIE». CORROZET. PARIS, 1540.

Para cumplir el último propósito, imágenes y estrofas son enmarcadas con orlas distintas en cada caso. Todos los emblemas se acompañan de una interpretación en verso que a menudo contiene instrucciones para el artista, como en el caso de la *ymage de témérité*:

*Qui veult paindre à la vérité
L'ymage de témérité,
Il fault qu'elle soit toute nue, etc.*

Todo esto es medieval. *Calumnies* trata del mismo tema que la *Calumnia* de Botticelli, inspirándose ambas en la descripción de la pintura de Apeles. Algunos emblemas ilustran refranes, otros cualidades de animales, otros están concebidos en el espíritu de los «prodigios» de la *Antología*, como ese del *Péril et danger de tous costez*:

*De tous costez treuve qui me faict guerre,
Moy pauvre lièvre, et suis si tres surpris,
Que chiens me font la chasse sur la terre
Et en fin suis du lièvre marin pris.*

La ilustración muestra una liebre capturada por un pez con cabeza de liebre también (la *lièvre marin*) y perseguida por perros. Por último, otros emblemas ilustran conceptos alejandrinos. Ejemplo de éstos es el de *Contre la foyblesse des amoureux* en donde se ve a una mujer dormida y al Amor con su arco:

*Si Cupido me vient lancer ses flesches,
Ses grans flambeaux et ses ardes mesches,
Lorsque je dors et suis ensommeillée,
Que fera il quand seray resveillée?*

Guarini, en su famoso y frecuentemente imitado madrigal (el duodécimo) invierte así los papeles:

*Occhi, stelle mortali,
Ministre de' miei mali,
Che 'n sogno anco mostrate
Che 'l mio morir bramate,
Se chiusi m'uccidete,
Aperti che farete?*

El tema ya se encuentra en el poeta clásico citado por Gracián⁴⁴:

*Forte Puer Veneris caperet dum in pelle soporem
Adprimere ausa loco est huic pede Galla pedem.*

*Læsus Amor sommos abrupit, et ardet ocellis
Impatiens, illos torquet, et illa perit.*

Estos emblemas, inspirados en pequeñas escenas en las que Cupido toma parte, se remontan a la moda alejandrina ilustrada por el pseudo Teócrito Κηριοκλέπτης (ver supra), en el Amor como boyero de otro epigrama: Λαμπάδα Θεὸς καὶ τόξα βοηλάτιν εἴλετο ῥάβδον, y en las pinturas murales pompeyanas. Su destino los llevó, como veremos, a estar de moda en Holanda, en donde cristalizaron en imágenes todos los conceptos eróticos de la poesía lírica petrarquista y helenística, y en donde, como ocurrió con el *Canzoniere* de Petrarca, fueron disfrazados de «espirituales» y se convirtieron en instrumento de propaganda religiosa de los jesuitas.

Pero la primera aplicación religiosa de los emblemas fue llevada a cabo por Georgette de Montenay (fig. 22), quien, en la dedicatoria a la Reina de Navarra de sus *Emblèmes ou devises chrestiennes*⁴⁵, escribe lo siguiente:



FIG. 22. DE «EMBLÈMES, OU DEVISES CHRESTIENNES». MONTENAY. LYON, 1571.



FIG. 23. DE «EMBLEMATA AMATORIA». CAMERARIUS. VENECIA, 1627.

*Alciat fait des Emblèmes exquis,
Lesquels voyant de plusieurs requis,
Desir me prit de commencer les miens,
Lesquels ie croy estre premier chrestiens.*

La justificación es la misma, como veremos, que la que utilizarán los jesuitas:

*Il est besoin chercher de tous costés
De l'appetit pour ces gens degoustés:
L'un attiré sera par la peinture,
L'autre y ioindra poesie, et esriture...*

Aquí encontramos, pues, humanismo cristiano y, al mismo tiempo, un propósito decorativo: el libro será de utilidad para «mainte honneste et dame et demoiselle», que serán asimismo capaces de sacar de él diseños ornamentales:

*... pourront accomoder
A leurs maisons, aux meubles s'en aider,
Rememorans tousiours quelque passage
Du saint escrit bien propre à leur vsage,
Dont le Seigneur sera glorifié,
Et cependant quelcun edifié.*

Habr  emblemas de amor, pero de

*... vray amour, ou charité en somme,
Que Dieu aussi saint Iean proprement nomme,
C'est cestui-là, duquel i' enten parler,
Non Cupido, qu'on veut faire voler.*

En el emblema 45 tropezamos por vez primera con la figura del Amor divino, que encontraremos tan a menudo en los emblemas del siglo XVII. El Amor, «alma del mundo» (figs. 23 y 24), en palabras de Tasso, es representado en el acto de sostener el globo terráqueo:

*Par vray amour tout l'Vnivers est faict,
Et par luy seul tout est entretenu:
Par luy aussi tout conduit et parfaict,
Et de luy seul aussi tout soustenu.
Qui à ceci cognoistre est paruenue,
En admirant ceste bonté diuine,
Reiettera ce fol qu'on bande nu,
Cause de mal, et de toute ruine.*



FIG. 24. DE «EMBLÈMES, OU DEVICES CHRESTIENNES». MONTENAY, LYON, 1571.

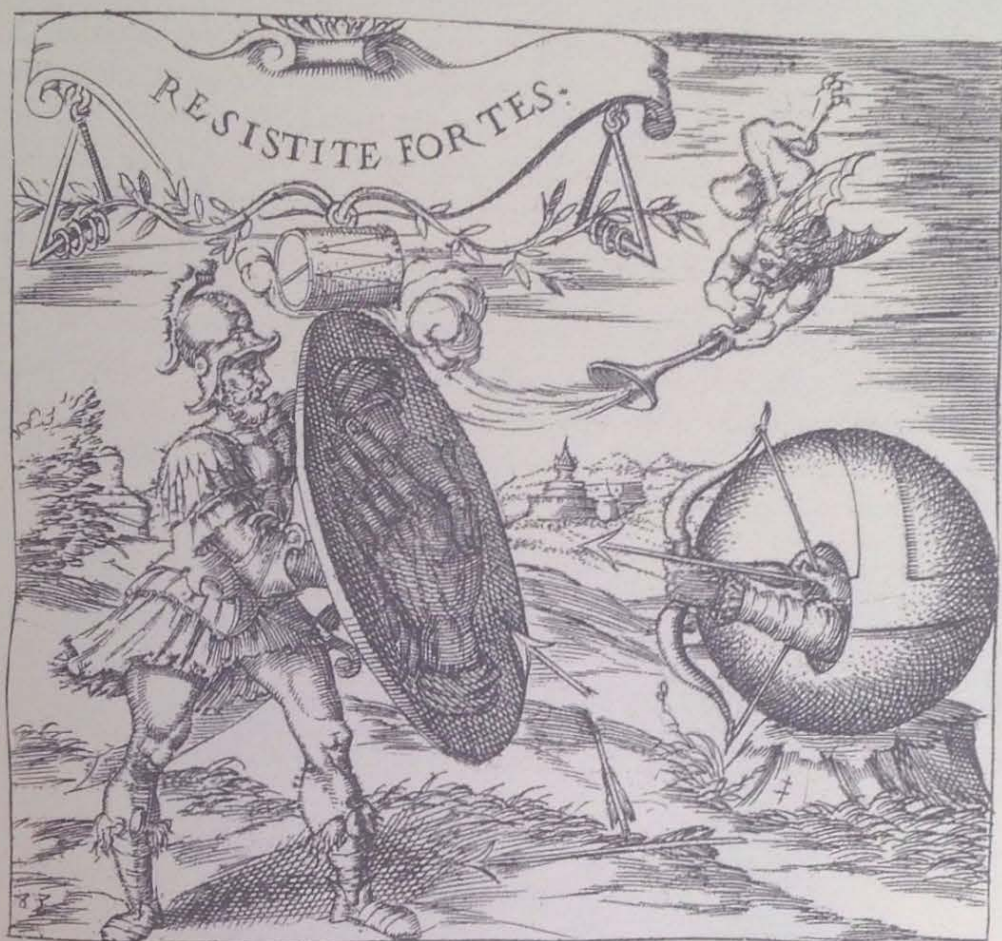


FIG. 25. DE «EMBLÈMES, OU DEVICES CHRESTIENNES». MONTENAY. LYON, 1571.

Los emblemas 43 y 83 son de un tipo que veremos frecuentemente en los libros de la Compañía; el mundo tomado como un jeroglífico de la riqueza material, o como una tentación mundana (en el primer caso su interior está lleno de monederos, en el segundo sobresale de él un brazo armado de arco y flechas) (fig. 25). Lo mismo puede decirse de los muchos emblemas que contienen la imagen de un corazón humano (fig. 26). Al menos en una ocasión (emblema 76) el famoso grabador lorenés Pierre Woëriot parece haberse divertido a costa de la devota poetisa, ya que imagina la fuente del amor divino como el Manneken-Pis de Bruselas (fig. 27).

En Lyon, cuya importancia como eslabón entre el Renacimiento italiano y francés es bien conocida, publicó Maurice Scève *Delie, objet de plus havlte vertu* (1544), un libro de 449 *dizains* [décimas] (que ya en la dedicatoria el mismo poeta denomina *epigrammes*) separadas en grupos de nueve por una empresa cuyo lema es explicado por los versos. En Lyon también, publica Pierre Coustau (Costalius) *Pegma* (1555), que en el mismo año es traducida al francés por Lanteaume de Romieu (figs. 28 y 29). El editor de este último, Bonhomme, fue editor también de Alciato y Aneau. El título *Pegma* es un sinónimo de emblema. El libro es muy similar al de Alciato, y lo mismo el título que el contenido tienen un marcado aroma alejandrino: así el primer emblema ilustra la imagen de la Justicia según Crisipo, el segundo la de la Justicia en el Zodíaco según Nigidius Figulus, otro está dedicado a la estatua de Júpiter, otro procede de la costumbre espartana de que las doncellas vayan desnudas y las matronas vestidas (la ilustración de este emblema hace pensar en el cuadro emblemático de Tiziano que lleva el título de *Amor sagrado y profano*), otro está basado en *La Calumnia* de Apeles, etc. Los emblemas se acompañan de doctos discursos en prosa, las *narrationes philosophicæ*.

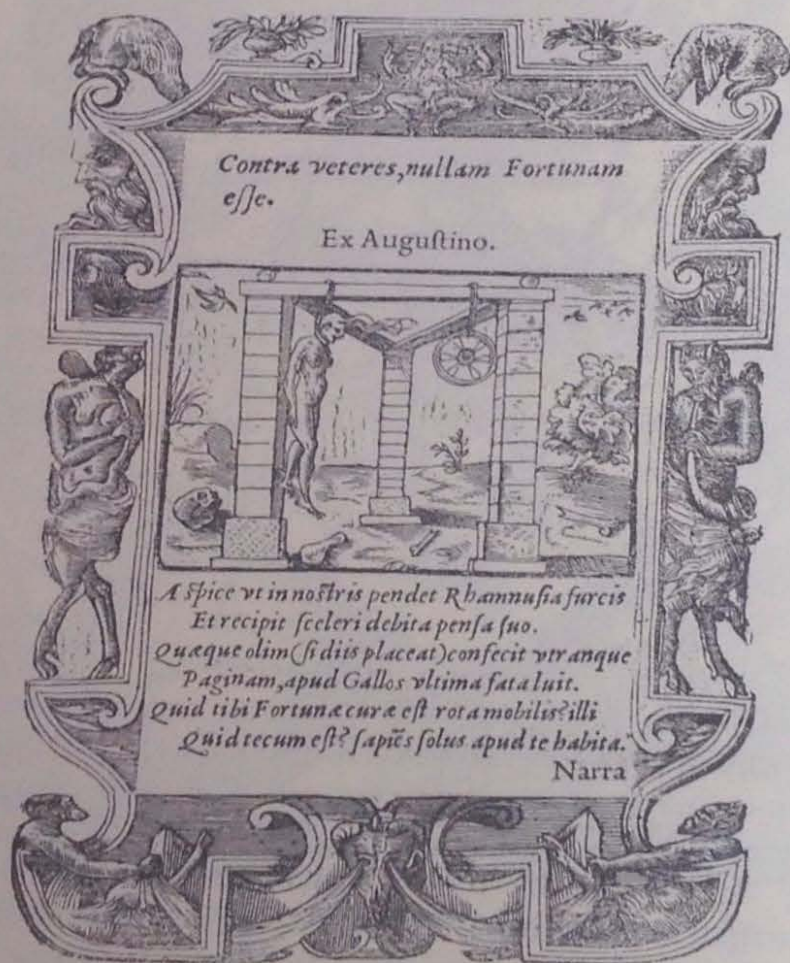


FIG. 28. DE «PEGMA». COUSTAU. LYON, 1555.



FIG. 26. DE «EMBLÈMES, OU DEVICES CHRESTIENNES». MONTENAY. LYON, 1571.



FIG. 27. DE «EMBLÈMES, OU DEVICES CHRESTIENNES». MONTENAY. LYON, 1571.

Poco más aprenderemos del estudio detenido de los emblemas de Theodorus Beza (*Icones... quibus adiectæ sunt nonnullæ picturæ quas Emblemata vocant*, Ginebra, 1580); de Geoffrey Whitney (*A Choice of Emblemes*, Leyden, Plantino, 1586)⁴⁶, el primer libro de emblemas inglés, inspirado en empresas de Alciato, La Perrière, Paradin, etc., importante no obstante por su influencia en la literatura inglesa; de Reusner (*Emblemata*, Francfort, 1581, y *Emblematum Liber*, Strassburg, 1587); de J. J. Boissard (*Emblemata*, Metz, 1584), y de otros que consignamos en nota⁴⁷.

Poseen especiales características los *Emblemata nobilitati et vulgo scitu digna* (Francfort, 1593) (fig. 30) y los *Emblemata sæcularia* (Francfort, 1596) impresos por los De Bry (Theodor y sus dos hijos, Johann Israel y Johann Theodor), en los que los emblemas son utilizados como ornamentos para *Stammbücher* o *Alba amicorum*: volúmenes interfoliados con páginas en blanco destinadas a autógrafos, versos, etc., o con escudos de armas dispuestos también para ser rellenados. Hacia mediados del XVI la costumbre se había hecho popular y se creó una demanda de emblemas. Diecisiete de los *Emblemata sæcularia* publicados en una edición aumentada de 1611 se inspiran en grabados de Brueghel el Viejo, y ocho de ellos son proverbios.

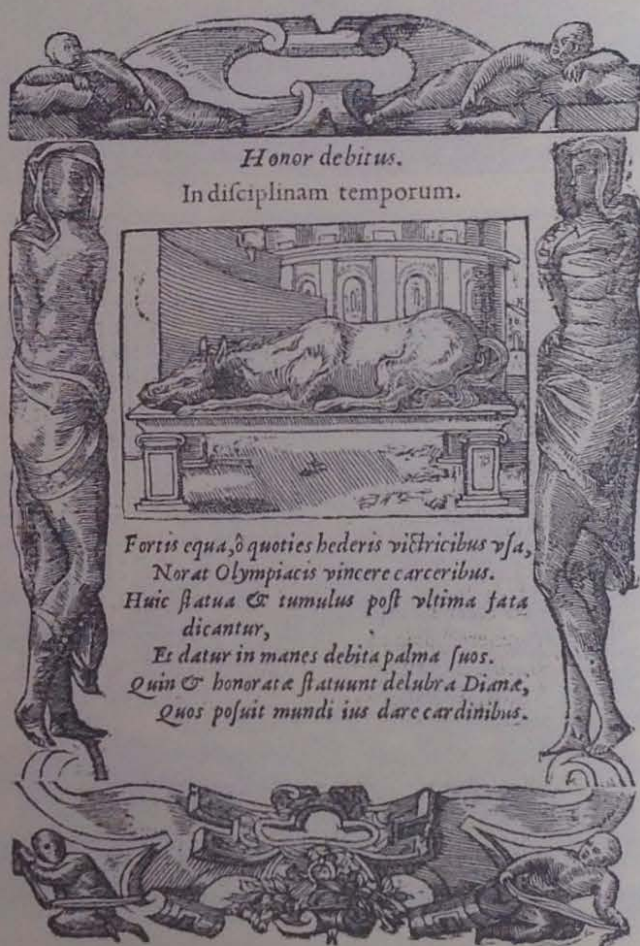


FIG. 29. DE «PEGMA». COUSTAU. LYON, 1555.



FIG. 30. DE «EMBLEMATA NOBILITATE ET VULGO SCITO DIGNA». DE BRY. FRANCFORT, 1593

En las cartas de dedicatoria de las dos colecciones los De Bry hacen énfasis en su intención de reformar los contenidos de los *Stammbücher*, entonces en boga, los cuales, por medio de vulgares especulaciones, trataban de pervertir las mentes simples con imágenes obscenas y estimular la sensualidad en las ya corrompidas⁴⁸; y quien desee hacerse una idea del tipo de álbum al que se refieren puede echar un vistazo a los emblemas de naturaleza satírico-erótica concebidos en el espíritu de las *fabliaux*, por ejemplo los grabados por Peter Rollos (*Euterpæ suboles*, *Vita corneliana*, luego reunidos en *Le Centre de l'amour*). Porque la afición a los emblemas fue inmediatamente aprovechada por los editores con propósitos comerciales. Así el origen de *Picta Poesis* de Aneau es, tal como él dice, puramente comercial:

J'ai privée familiarité à Jean Macé Bonhomme, Imprimeur Lyonnais, par laquelle, estant un jour en sa maison, trouvoy quelques petites figures pourtraictes, et taillées, demandant à quoy elles servoyent, me respondit: A rien, pour n'avoir point d'inscriptions propres à icelles... Alors je estimant que sans cause n'avoient esté faites, je luy promis que de muets et mortes, je les rendroie parlantes et vives, leur inspirant âme par vive poésie. De toutes les images, je n'en ay faict pourtraire, ne graver de ma désignature à mon arbitre et plaisir sinon le mariage, etc., affin d'accomplir la centaine.

Además de Bonhomme, otro editor que se especializó en imprimir emblemas fue Plantino, y muchos editores holandeses siguieron su ejemplo. Habitualmente el emblemista copia desvergonzadamente de sus predecesores, en ocasiones utilizando viejos grabados con un texto nuevo, o a lo sumo introduciendo en las escenas tantas alteraciones como sean necesarias para diferenciarlas (por ejemplo, invirtiéndolas).

Las aplicaciones de emblemas y empresas con propósitos decorativos fueron innumerables, bien como parte de un programa definido o bien como piezas sueltas⁴⁹. Los siguientes ejemplos pueden dar una idea. Grandes pintores italianos pintaron empresas en retratos o en cubiertas de retratos. Carpaccio pintó la empresa del armiño con el lema *Malo mori quam foedari* en el retrato de un caballero (¿Francesco Maria della Rovere?) hoy en la colección Thyssen. Tiziano pintó una «impresa d'amore» para el retrato de Sperone Speroni⁵⁰, e inventó una Alegoría de la Prudencia con tres cabezas humanas y tres cabezas de animales⁵¹. Lorenzo Lotto decoró con una empresa la magnífica cubierta del retrato del Cardenal Bernardino de' Rossi⁵²; Lotto nunca perdió una oportunidad de pintar o diseñar emblemas, como por ejemplo en el taraceado de la sillería del coro de Sta. Maria Maggiore en Bérgamo. Una empresa esmaltada decora la cubierta de una miniatura de la reina Isabel, probablemente una obra inglesa de la segunda mitad del siglo XVI que perteneció a la Pierpont Morgan Collection hasta su venta en Christie's en junio de 1935 (n.º 99). Los lemas acompañaban con frecuencia las miniaturas de Nicholas Hilliard⁵³; en algunos casos los propios emblemas se toman prestados o se

inventan; en el curioso retrato de Sir John Luttrell pintado por Hans Eworth en Dunster Castle (Somerset), aparecen figuras alegóricas y versos⁵⁴. Un retrato de la reina Isabel en Hatfield House muestra el forro de su vestido bordado con ojos y orejas para significar vigilancia, mientras que su manga izquierda lleva una serpiente, símbolo de sabiduría, y en su mano sujeta un arco iris con el lema *Non sine sole iris*. Mantegna añadió «imprese» a su San Sebastián (Venecia, Ca' d'oro): la lamparilla ardiendo con el lema *in serviendo consumor*, y la inscripción *nil nisi divinum stabile est, caetera fumus*. Guercino y, después de él, Poussin popularizaron el famoso lema *Et in Arcadia ego*, que pertenece a la extensa categoría de los «mementos mori»⁵⁵.

Giovanni Caccini, Gregorio Pagani y otros decoraron con empresas y lemas las puertas de la catedral de Pisa⁵⁶, J. Goujon (si es que realmente es él el artista) decoró una de las puertas de San Maclou, en Ruán, con el emblema de Alciato reproducido en la fig. 60 de este libro. Jean de Chenevieres decoró con empresas la iglesia de San Luis de los Franceses en Roma⁵⁷. En el monumento de Fregoso en Santa Anastasia, Verona, D. Cattaneo adornó el peto de Minerva con la figura del armiño y el lema *Potius mori [quam fœdari]*⁵⁸. Bartolomeo Ammannati esculpió empresas en la ornamentación sobre el dintel de la fachada del Palacio Budini-Gattai de Florencia (en el lado de Via dei Servi)⁵⁹.

Los aposentos nobles de los palacios italianos y alemanes fueron a menudo adornados con emblemas: Vasari colmó de jeroglíficos y emblemas la Sala degli Elementi y otras estancias del Palazzo Vecchio de Florencia⁶⁰; la Galería del Palacio Farnese en Roma está decorada asimismo con empresas, y los techos del vestíbulo del Palacio Farnese en Caprarola, cuya decoración fue concebida por Annibal Caro⁶¹; la empresa de Pablo III adorna la Sala Regia del Vaticano; en la villa de Cataio hay habitaciones decoradas con empresas⁶² y un corredor con diversos lemas en el Palacio Ducal de Mantua; diversas empresas decoran la denominada sala de Luca Giordano del Palacio Riccardi de Florencia, y una habitación de Villa Madama, en los alrededores de Roma. En el Santuario de Saronno hay una profusión de emblemas dedicados a varios aspectos de la mariolatría, inventados por el saronés P. Reina y ejecutados por Vincenzo Ciniselli (1631)⁶³. Emblemas políticos decoran la Rathaus de Nuremberg⁶⁴, emblemas de amor una galería del castillo de Ludwigsburg (junto a Stuttgart). La *Minerva Britannia* de Peacham proporcionó las imágenes del techo de una galería de Blickling Hall en Norfolk⁶⁵.

En el siglo XVI, una medalla con una empresa prendida en la gorra (fig. 31) era parte del atuendo de un cortesano⁶⁶. Y las damas acostumbraban llevar empresas bordadas en sus trajes. Ya hemos hecho referencia al retrato de la reina Isabel en Hatfield House en el que podía admirarse esta costumbre, muy difundida en Italia. Por ejemplo, G. B. Strozzi escribe versos para las empresas del vestido que Bianca Capello regaló a Caterina Strozzi Frescobaldi⁶⁷; María Estuardo bordó una famosa serie de empresas en las cortinas de su lecho real⁶⁸. Incluso en fecha tan tardía como los primeros años del

siglo XIX nos encontramos a Caroline Murat atareada en pintar empresas en un álbum íntimo (en posesión del conde G. B. Spalletti, Roma). La empresa de Clemente VII (*Candor illaesus*) aparece en el borde del tapiz de Rafael *La ceguera de Elías* (en el Vaticano)⁶⁹, y empresas inventadas por Perrault decoran los tapices de *Los Cuatro Elementos* y *Las Cuatro Estaciones*, llevados a cabo bajo el reinado de Luis XIV⁷⁰. Diversos emblemas decoraban el carruaje de Monsignor Fabio Chigi, fabricado en Alemania en 1644, y Alejandro VII entregó a la reina Cristina de Suecia un coche con «pequeñas y misteriosas figuras de plata» diseñadas por Bernini⁷¹.

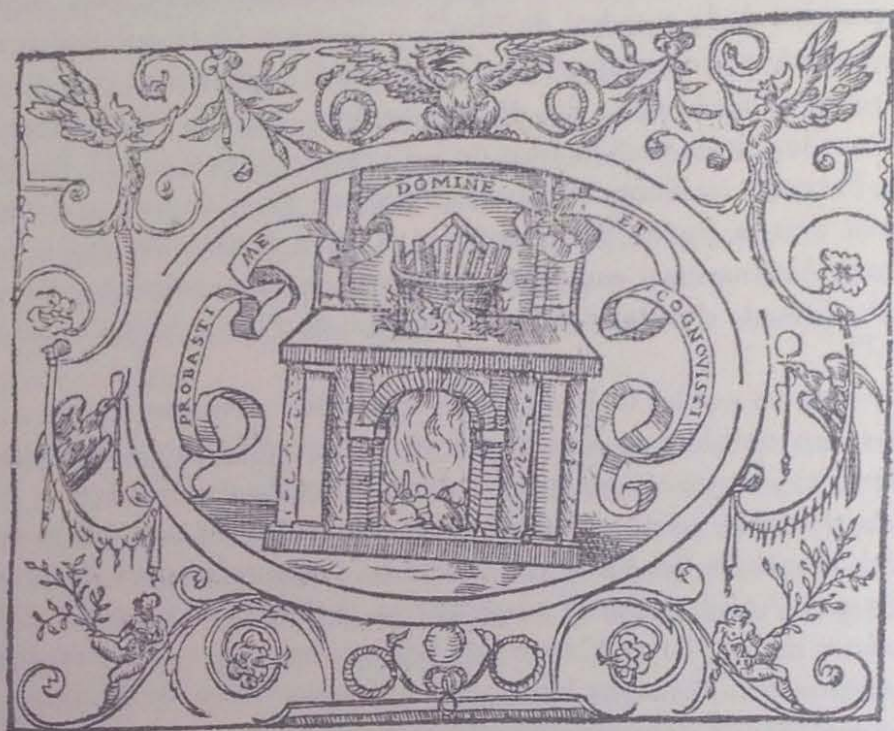


FIG. 31. DE «DIALOGO DELLE IMPRESE». GIOVIO. ROMA, 1555.

No es raro ver emblemas utilizados para los más variados objetos: por ejemplo, un cofrecillo de marfil e incrustaciones preciosas adornado con dos emblemas de Vænius, en el Landgraven Museum de Cassel; otro cofre, de plata, con esmaltes pintados, también inspirado en los emblemas de Vænius (fines del siglo XVII, principios del XVIII), exhibido en la Mostra degli Argenti (Génova, 1950, número 309 del catálogo); un esmalte de Léonard Limousin representando el Calvario, con el lema *Nutrisco et extinguor* (Louvre, ORF. 534); una pareja de jarrones de porcelana de Sèvres estilo Imperio con emblemas de Vænius, puestos a la venta en M. Harris and Sons (Londres, verano de 1939); la pintura del Amor mostrando un papel en el fondo del cuadro de Vermeer *Jovencita del clavicordio*, tomado del segundo emblema de

Vænius; la figura del Amor triunfante con los brazos en alto, blandiendo antorchas de las pinturas decorativas que Fragonard realizó para la casa de su primo en Grasse (ahora en la Frick Collection de Nueva York), sacada del emblema 115 de Vænius; los medallones con emblemas de Hugo de los confesionarios de Banz (junto a Lichtenfels, Franconia); los azulejos de los *Emblemata Horatiana* de Vænius en el claustro de San Francisco, en Bahía (ca. 1750), posiblemente de origen holandés o portugués⁷²; innumerables imágenes religiosas⁷³; el Glückwunschkarten austríaco y el cristal pintado de Anton Kothgasser⁷⁴ en el período Biedermeier, etc.

Pero ha llegado el momento de que hablemos del género compañero del emblema, la *impresa* o empresa.





DE «EMBLEMATA» SOLÓRZANO PEREIRA. [MADRID, 1653.]



1 Los libros de emblemas están ilustrados a menudo con grabados de artistas conocidos. Véase la obra de A. J. J. Delen *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'à la fin du XVIII^e siècle* (París, Les Editions d'Art et d'Histoire, 1935).

2 La importancia de la literatura de emblemas como fuente de información sobre la vida diaria y el pensamiento en el Renacimiento ha sido subrayada por R. J. Clements en «The Cult of the Poet in Renaissance Emblem Literature», *PMLA*, LIX, 3, septiembre, 1944.

3 Véanse las obras citadas en las notas de las páginas 170-171 de la obra de S. L. Wolff *Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction* (Columbia University Press, 1912). Wolff señala, sin embargo, que teniendo en cuenta la afición de los fabulistas griegos a representar todas las cosas de manera visible, sorprende que hicieran tan poco uso de los emblemas. No encuentra ninguno en Longo, no recuerda más que uno en Heliodoro («¿Por qué se pinta a Cupido con dos alas?»); pero encuentra un hermoso surtido de ellos en Aquiles Tacio. Los fabulistas bizantinos son más ricos en emblemas, pero están bajo la influencia de la alegoría medieval.

4 Acerca de las alegorías de Ovidio véase «Ovid and Allegory», de L. K. Born, en *Speculum*, IX (1934), págs. 362-379.

5 *La Cultura*, Nuova Serie, vol. I, n.º 7 (julio, 1929), págs. 401 y 404.

6 Véase el capítulo «Petrarca e gli emblematici» en mi *Ricerche anglo-italiane* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1944), págs. 303-319.

7 *Lettre sur les sourds et les muets*, en *Oeuvres complètes* (Ed. Assézat et Tourneux), vol. I, pág. 374.

8 *Die Welt*, etc., vol. I, libro III, párra-

fo 50. Un punto de vista muy original sobre el significado de la pintura alegórica es el que ofrece W. J. Ong en el ensayo «From Allegory to the Diagram in the Renaissance Mind», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XVII, 4 (junio, 1959). Según Ong la afición del siglo XVI —y XVII— al cuadro alegórico está íntimamente relacionada con el habituamiento a los nuevos modos de comunicación del pensamiento introducidos por la imprenta, tales como el despliegue de tablas de dicotomías o cuadros sinópticos de materias. Estos esquemas representan una forma extrema de reducción de lo verbal a lo espacial: las palabras se hacen inteligibles relacionándolas diagramáticamente unas con otras. El cuadro alegórico ocupa un tipo de posición intermedia entre el mundo auricular y el visual, debido a su especial interacción de palabras y dibujo. La peculiar dependencia de los símbolos visuales en la verbalización, que marca la gran edad del cuadro simbólico, está testimoniada por el hecho de que fue una época marginal —una época en la que la cultura verbal estaba siendo trasmutada en una cultura visual.

9 El caso de la mística Marie de Valence, mencionado por H. Bremond en su *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, París, 1925, vol. II, págs. 55 y ss. es bastante típico: «On peut étudier l'activité spirituelle de cette ignorante, dans les élévations et dans les souvenirs qu'elle a dicté à son disciple émerveillé, Louis de la Rivière... Plus que d'autres, Marie s'attarde dans la région des objets sensibles, d'où il suit que chez elle le dépouillement progressif des images, leur sublimation, si l'on peut dire, est plus facile à suivre. Elle commence avec sainte Gertrude, et finit avec sainte Thérèse. "Dieu lui donna un beau château spirituel qui lui représente la glorieuse Vierge Marie", ou bien "on lui fait voir en

vision que la glorieuse Vierge était un beau verger"; ou encore "elle se voit entre les mains un vase plein d'une précieuse liqueur et entend ce que cela signifiait". Une fois "les vertus en forme de jeunes dames" se présentèrent à elle et lui firent fête». En 1614 escucha un sermón en el cual las virtudes teológicas y morales se representan con carros triunfales. María señala que el predicador había tenido mayor acierto en la representación de las virtudes morales, y mostraba en detalle cómo deberían corregirse los símbolos. En 1613 María visitó el magnífico jardín del señor de la Buisse en Voyron. «Or, ainsi qu'elle se promenait par le jardin, elle arriva en un lieu fait en forme de grotte, où on lui donna la récréation d'une fontaine artificielle qui jetait, par divers tuyaux, les eaux, en haut, en bas, de ça, de là et de tous côtés. Là aussi étaient disposés plusieurs gentils artifices, comme d'oiseaux qui semblaient gazouiller, d'un ermite qui sonnait la cloche, et tout plein d'autres inventions qui faisaient la merveille par le lapse et la chute des eaux. Quand voilà qu'à l'instant, elle vit en l'esprit Jésus-Christ à l'instar d'une fontaine limpide... De là, on la mena voir une autre belle fontaine au sommet de laquelle il y avait un tuyau dans lequel on mit une chandelle allumée. A même temps on desserra certains ressorts, et l'eau sortant de dessous le tuyau, elle se forma en vase autour de la chandelle... Cette eau montait et descendait sans cesse autour de la chandelle, et en montant et descendant, le vase d'eau demeurait toujours parfaitement formé en ovale avec la chandelle en dedans et si pourtant ne s'éteignait pas... Mais voilà que tout à coup le Saint-Esprit lui fit voir intérieurement que l'âme bien fondée en charité était un chef-d'œuvre de Dieu où l'on voyait tout à la fois l'eau de vie de la grâce et le feu du divin amour.» Representaciones parecidas van a encontrarse, como veremos, en los emblemas religiosos de la época. Por ejemplo, Cristo bajo la apariencia de una fuente (un motivo que aparece ya en la Edad Media, véase E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, 1925, págs. 108 y ss.; *La fontaine de vie*), aparece en *Emblèmes, ou devises chrestiennes* de Georgette de Montenay, Lyon, 1571 (grabado 9), en *Pia*

Desideria (1624) de H. Hugo, y en *Amoris divini et humani effectus* (1626).

10 Epístola a Petrus Ægidius, Idus de Octubre de 1514, *Opera Omnia* (Ludg. Batav., 1703), vol. I, pág. 559.

11 Página 357 de la edición de Huesca, 1649.

12 *Il Cannocchiale Aristotelico*, Venecia, 1655, págs. 310, 77, 61.

13 *Moralia*, 416 D., *De oraculorum defectu*. Esta opinión se convierte en un lugar común con predicadores y filósofos; véase, por ejemplo, Berkeley: «La totalidad del universo sensible es un sistema de signos».

14 Migne, CCX, 579.

15 *Oculita Philosophia de la Sympatia, y Antipatia de las cosas, artificio de la naturaleza, noticia natural del mundo, y segunda parte de la Curiosa Filosofia* (Barcelona, 1645), cap. XI: «El mundo es un laberinto poético. Trátase de los laberintos de Porphyrio poeta», pág. 106 en la primera edición, Madrid, 1633.

16 *Pietatis Thaumata in Bernardi Baubusj è Soc. Iesu Protheum Parthenium, unius Libri Versum, unius Versus Librum, Stellarum numero, sive formis MXXII variatum* [emblemata] (Amberes, 1617), de Ericj Puteani. J. Addison cita en el número 60 de *The Spectator* la composición inspirada por este famoso verso como un ejemplo de falso ingenio. Para otro verso maravilloso, aunque en menor proporción, de S. Pierre Fourier, véase *La Vie du T.R.P. Pierre Fourier*, de R. P. Jean Bedel (1670), págs. 26, 27; y Bremond, *op. cit.*, vol. I, nota de págs. 317-318.

17 B. Croce, *Storia della Età Barocca in Italia* (Bari, 1929), pág. 438. Un notable intento de relacionar emblemas y conceptos es el que lleva a cabo T. O. Beachcroft en «Quarles and the Emblem Habit», en *The Dublin Review*, enero, 1931. Pero su autor conoce demasiado poco de la historia del emblema, hasta el punto de creer que Alciato era holandés.

18 *Idem*, pág. 489.

19 *Tableaux sacrés des figures mystiques du très auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie dédiés à la très chrétienne reine de France et de Navarre*, París, 1601.

20 Agudeza, *op. cit.*, págs. 3-4.

21 *Il Cannocchiale Aristotelico... Accresciuto*

dall'Autore di due nuovi trattati, cioè de' Concetti predicabili, e degli Emblemi, Venecia, 1678. *Inscriptiones, editio secunda*, Taurini, 1666.

22 Para la historia de la palabra «emblema» ver más detalles en el excelente ensayo sobre el tema de W. S. Heckscher (en colaboración con K.-A. Wirth), «Emblembuch» en *Reallexikon zur deutschen Kulturgeschichte* (Alfred Druckenmüller Verlag, Stuttgart). Ese largo ensayo (ocupa casi 70 páginas apretadamente impresas en dos columnas) contiene mucha información valiosa sobre los aspectos técnicos de la literatura del emblema y su aplicación a las bellas artes, sobre fuentes y antecedentes y sobre la heráldica como materia relacionada; finalmente proporciona una clasificación de los libros de emblemas de acuerdo con varios tipos o categorías (ofreciendo una lista de títulos abreviados).

23 *Bilderschriften der Renaissance, Hieroglyphik and Emblematic in ihren Beziehungen und Fortwirkungen* (Leipzig, 1923). Volkman siguió las orientaciones de Karl Gielhow, «Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance», en *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, XXXII, i (1915).

24 Véase M. T. Casella y G. Pozzi, *Francesco Colonna, Biografia e opere* (Padua, Editrice Antenore, 1959), vol. II, pág. 218.

25 Sobre el pelícano, véase «The Pelican as Image and Symbol», de V. G. Graham, en *Revue de littérature comparée*, abril-junio, 1962.

26 G. F. Hartlaub, «Die Spiegel-Bilder des Giovanni Bellini», en *Pantheon*, 1942, n.º 11, noviembre, págs. 235-241.

27 Véase pág. 55.

28 Véase la obra de P. Villey, *Les Sources et l'évolution des Essais de Montaigne* (París, 1908), vol. II, cap. I, págs. 9 y ss. Montaigne «escribía máximas en las bóvedas de su biblioteca, tanta era la vida y la eficacia que tenían a sus ojos» (pág. 57).

29 Diltthey, *Epigrammatum Pompeis reperiuntur trias* (Programa), Zurich, 1876.

30 Véase el texto de Padua, editado por Thuilius en 1621, que recoge comentarios precedentes y añade otros nuevos: la numeración de los emblemas de esta edición difiere de las de Plantino de 1573 y 1574 a causa de la

adición del emblema *Adversus naturam peccantes*, que anteriormente había sido eliminado. De este modo el emblema 80 de la edición de Plantino se convierte en el 81 en la de Padua, y así sucesivamente.

31 El profesor J. Hutton en *The Greek Anthology in Italy to the year 1800* (Cornell Univ. Press, 1935, Cornell Studies in English, XXIII), pág. 204, ofrece una lista un poco más larga, incluyendo algunas imitaciones menos evidentes. Repite, sin embargo, dos veces el emblema con signatura E 8.º de la edición de 1531, dándole como fuente en un caso el IX.122 y en otro el IX.346. Asimismo VII.225 no ha inspirado la página 1 sino la 11 de la edición de 1549.

32 Véase «Blind Cupid», de Panofsky, en *Studies in Iconology* (Nueva York, 1939) [hay edición española: *Estudios sobre Iconología* (Madrid, 1972)], y los estudios de J. G. Fucilla acerca de temas amorosos similares en *Philological Quarterly*, XIV, 2, abril, 1935 («De Morte et Amore»), y en *Classical Philology*, XXVI, 2, abril, 1931 («Materials for the History of a popular classical Theme — Fleeing Love»).

33 El emblema de Alciato *In statuam Amoris* (Sobre la imagen del amor) dice:

Quis sit amor, plures cecinere Poetae,
Eius qui vario nomine gesta ferunt.
Convenit hoc, quod veste caret, quod corpore parvus,
Tela alasque ferens, lumina nulla tenet.
Hæc ora, hic habitusque Dei est, sed dicere tantos
Si licet in vates, falsa subesse reor.
Eccur nudus agat? divo quasi pallia desint,
Qui cunctas domiti possidet orbis opes.
Aut qui quæso nives boreamque evadere nudus,
Alpinum potuit, strictaque prata gelu?
Si puer est, puerumne vocas qui Nestora vincit,
An nostri Ascræi carmina docta senis?
Inconstans puer, hic pervicax [1531; obdurans 1551],
[pectora quæ iam
Trans adiit, nunquam linquere sponte potest.
At pharetras et tela gerit, quid inutile pondus?
An curvare infans cornua dura valet?
Alas curve tenet quas nescit in æthera ferre?
Inscius in volucrum flectere tela iecur.
Serpit humi, semperque virum mortalia corda
Lædit, et haud alas saxeus inde movet.
Si cæcus vittamque gerit, quid tænia cæco
Utilis est? ideo num minus ille videt?

Quis ne sagittiferum credat, qui lumine captus?
 Hic certa, ast cæci spicula vana movent.
 Igneus est aiunt versatque in pectore flammæ.
 Cur age vivit adhuc? omnia flamma vorat.
 Quinetiam tumidis cur non extinguitur undis,
 Naiadum quoties mollia corda subit?
 At tu ne tantis capiare erroribus audi,
 Verus quid sit amor carmina nostra ferent.
 Lucundus labor est, lasciva per ocia, signum
 Illius est nigro punica glans clypeo.

Compárese con el siguiente soneto del siglo XIV, atribuido a Andrea Orcagna, publicado por Trucchi en *Poesie italiane inedite di dugento autori* (Prato, 1847):

Molti poeti han già descritto Amore,
 Fanciul nudo, coll'arco faretrato

 Ma come tutti quanti abbiano errato,
 Mostrar lo intende l'Orcagna pittore.
 Sed egli è cieco, come fa gli inganni?
 Sed egli è nudo, chi lo manda a spasso?
 Se porta l'arco tiralo un fanciullo?
 S'egli è sì tener, dove son tanti anni?
 E s'egli ha l'ale, come va sì basso?
 Così le lor ragioni tutte annullo.
 L'amore è un trastullo:
 Non è composto di legno né d'osso,
 E a molte gente fa rompere il dosso.

(Es parecido también el soneto de Nicolò da Correggio, erróneamente atribuido a Serafino Aquilano: *Pensato ho già tra me che cosa è Amore*. Compárese también con el epigrama de Hieronymus Angerianus —en *Erotopaignion*, 1512—: *In tabula primus terrenum qui pinxit amorem...*)

34 *Op. cit.*, pág. 142.

35 *Op. cit.*, pág. 7.

36 *Op. cit.*, pág. 252.

37 Véanse en la *Antología* los epigramas: Σήν, Παφίη Κυθήρεια, παρ' ἡϊόν' εἶδε Κλέανδρος (*Palatina*, v. 208); Ἀνέρα θῆρ, χερσαῖον ὁ πόντιος, ἄπνοον ἔμπνοος (ix. 222); Ἀγγελίην παρ Ζηνὸς ἐπεὶ φέρεν ἡεροδίνης (ix. 223); Ἀκταίην παρὰ θῖνα διαυγέος ἔνδοθεν ἄλμας (ix. 227); Κρησσα κύων ἐλάφοιο κατ' ἔχθιον ἔδραμε Γοργώ (ix. 268); Ἀάρνακα πατρώων ἔτι λείψανα κοιμίζουσιν (ix. 278); Παίδων ὃν μὲν ἔκαιεν Ἀρίσ-

τιον, ὃν δ' ἐσάκουσε (ix. 290); Γριπεύς τις μογγέσκεν ἐπ' ἰχθύσι · τὸν δ' ἐσιδοῦσα (ix. 442); Marcial, iv. 18: *Qua vicina pluit Vipsanis porta columnis*.

38 *Op. cit.*, pág. 81.

39 Fue facilitado por la afinidad entre soneto y epigrama: «Le Sonnet suit l'epigramme de bien près, et de matière et de mesure; et quand tout est dit, le sonnet n'est autre chose que le parfait epigramme de l'Italien, comme le dizain du François», escribió Sebilllet (*Art poétique françois*, 1548, II, 2.^a edición Gaiffé, pág. 115). Para entonces la fórmula popular del epigrama, que lleva estrambote, había sufrido una transitoria pero abrumadora influencia de los líricos del final del Quattrocento, sobre todo de Cariteo y Serafino.

40 *Op. cit.*, pág. 31.

41 *Op. cit.*, págs. 318-319.

42 Puede hallarse en un dibujo de Paul Delaroche (1797-1856), un ángel mirando al cielo mientras su mano está encadenada a una gran piedra. Cfr. «Le Génie captif, dessin posthume de Paul Delaroche», de Ch. Bl(anc), en *La Gazette des Beaux Arts*, 1959, 3.^a serie, págs. 80-88. El autor de este artículo, que desconoce a Alciato, señala: «Ignoramos qué significa esta figura y a qué conjunto compositivo pertenece. ¿Es una alusión al genio que aspira a desatarse de los lazos terrestres?». Robert Southey se quejaba de que había tenido que trabajar duramente para ganarse la vida, y se comparaba a un alma que trata de volar pero está encadenada a la tierra por una pierna (cfr. *Times Literary Supplement*, 27 de marzo de 1943, pág. 151).

43 Para Alciato, véase la bibliografía de H. Green, *A. Alciati and his Book of Emblems* (Londres, 1872) y la de G. Duplessis, *Les Emblèmes d'Alciat* (París, 1884). Green ha editado también reproducciones facsímiles de las principales ediciones de Alciato para la Holbein Society de Manchester: *A. Alciati Emblematum Fontes Quatuor*, 1870, y *A. Alciati Emblematum Flumen Abundans*, 1871. Véase también la obra de D. Bianchi «L'Opera letteraria e storica di A. Alciato, cap. IV», en el *Archivio storico Lombardo*, vol. XX (1913); la de P. E. Viard, *André Alciat* (París, 1926); la de K. L. Selig «The Spanish Translations of Alciato's Emblemata», en *Modern Language*

Notes, LXX, mayo, 1955; y «The Commentary of Juan de Mal Lara to Alciato's Emblemata» en *Hispanic Review*, XXIV, I, enero 1956 [las ediciones españolas modernas de los *Emblemas* son: la de Editora Nacional (Madrid, 1975), con prólogo de M. Montero Vallejo y preparación de textos y notas de Mario Soria, que reproduce la traducción castellana de B. Daza Pinciano (Lyon, 1549); y la de Akal (Madrid, 1985), edición y comentario de S. Sebastián, prólogo de Aurora Egido y traducción de Pilar Pedraza].

44 *Op. cit.*, pág. 247.

45 Lyon, 1571. El libro contiene un centenar de emblemas, el mismo número que había en la primera colección de Alciato. Fue una costumbre seguida también por Corrozet, por el traductor de Alciato, por el protestante de Lyon Barthélemy Aneau en su *Picta Poesis*, etc.

46 Editada en facsímil por Green para la Holbein Society en 1866, con un estudio sobre los primeros escritores de emblemas y varias observaciones acerca de fuentes, etc.; todo ello con poco método y menos precisión.

47 La *Centuriæ* de emblemas de J. Camerarius, inspirados en la botánica y la zoología (Nuremberg, 1590-1604), fue ampliamente difundida. Las fuentes eran Plinio, Eliano, Oppiano, etc. Heckscher (en *Reallexikon*, *op. cit.*, V, 181-2), señala acertadamente: «carecen, en su totalidad, de la capacidad de transmitir informaciones sustanciosas, y el *tertium comparationis* no es elucidado por sus contenidos, agrupando en una unidad menor los elementos figurativos y verbales, sino tan sólo por la iconografía de las ilustraciones». El *Physiologus* atribuido a Epifanio se volvió a editar en Roma en 1587 y en Amberes en 1588 (por Plantino), y puso otra vez de moda el simbolismo de los bestiarios medievales. Acerca del simbolismo de los animales, véase «Die "Eigenmedizin" der Tiere in der Fabel- und EmblemLiteratur», de H. K. Hofmeier, en *Materia Medica Nordmark*, 3, número extraordinario, 1962; y del mismo autor, «Der Ibis als Erfinder des Klistierens», en *Medizin Heute*, octubre, 1958, págs. 485-487. Alciato al final de su colección ya había recogido algunos emblemas de plantas. Mencionare-

mos también: de F. Schoonovius, *Emblemata partim moralia, partim etiam civilia* (Gouda, 1618), muy difundido; de J. Moerman, *De Cleyne Werelt* (Amberes, 1584), que ya había aparecido en 1579 como *Μικροκόσμος* (volteadas, las ilustraciones de este libro fueron utilizadas por Vondel en *Den Gulden Winckel der Konstlivende Nederlanders* (Amsterdam, 1613), ahora reimpreso en el primer volumen de las obras completas de Vondel (Amsterdam, 1927); de D. V. Coornhert, *Recht Gebruyck ende Misbruyck van tijdlycke Have* (Leyden, 1585); de Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas Morales* (Segovia, 1589); de H. de Soto, *Emblemas Moralizados* (Madrid, 1599); de Sebastián de Covarrubias Orozco, *Emblemas Morales* (Madrid, 1610), etc. Véase «La teoria dell'emblema in Spagna, i testi fondamentali», de K. L. Selig, en *Convivium*, N.S. III, 1955, n.º 4, julio-agosto. Fue famoso el Q. Horatii Flacci *Emblemata* de O. Vænius (Amberes, 1607), inspirado en Horacio. Hubo emblemas políticos (J. à Bruck, J. Reifenberg, M. Z. Boxhorn, J. Kreihing, D. Saavedra Fajardo, el más famoso y de quien hablaremos más adelante), emblemas geográficos (D. Meisner, *Thesaurus philo-politicus*, Francfort, 1623, con vistas de ciudades. Este autor dice que incluso si los emblemas no agradan al lector las vistas seguramente le gustarán: *Sive enim demas Emblemata, supererunt oppida sive castella et ita habebis velut argentum purum. Sive auferas oppida, restabunt Emblemata et eorum sensus mysticus*. Como puede verse, había algo para cada gusto). Un ejemplo extremo del espíritu barroco puede verse en *Atalanta fugiens* de M. Maier (Oppenheim, 1618), en donde la información alquímica se traduce en emblemas, y los versos se acompañan de partituras musicales. Sobre este místico, alquimista y rosacruz, véase *Count Michael Maier*, de J. B. Craven (Kirkwall, 1910).

48 «Dann es ist wol zu beklagen dasz etliche um schaendlichen Gewins willen beydes ihre Gaben subtile scharpffsinnige Anbildungen zu erfinden und auch diese edle loebliche Kunst also schaendlich miszbrauchen dasz sie durch Abrisz schaendlicher Gemaelden die einfaltigen und unschuldigen Herzen verfuehren und hiermit lose Leute noch mehr bewegen ihren Bubenstuecken nach zu

dencken und nach zu haengen gleichsam alsz ob nicht genug aergerlicher Exempel taeglich gesehen und gespueret wuerden.» (Carta dedicatoria de *Emblemata saecularia*.)

Para un ejemplo de carácter lascivo, incluso en un álbum dedicado a las clases superiores, véase el de la Condesa de Egmont en la Biblioteca Real de La Haya, con 55 nombres de príncipes, princesas, condes y condesas y otros personajes de la nobleza holandesa de fines del siglo XVI y principios del XVII. Una nota descriptiva moderna dice lo siguiente: «Les poèmes chantent tous l'amour, la plupart du temps d'une façon fort piquante et assez inattendue qui ne laisse pas de faire un parallèle entre l'époque troublée où ils furent composés et l'esprit de légèreté qui régnait alors dans la noblesse des Pays-Bas».

Los emblemas de los De Bry han sido reeditados en facsímil por F. Warnecke (Berlín y París, 1894 y 1895).

49 Un estudio completo del asunto es el realizado por Heckscher en la sección IX de su ensayo (*Angewandte Emblematic*) con referencia especial a Alemania. Véase también la obra de J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance* (Londres, Phaidon Press, 1967), cap. V «Image and Emblem». Y para el uso que los pintores hacían de símbolos y emblemas, véase también la obra de Julián Gállego, *Vision et Symboles dans la Peinture Espagnole du Siècle d'Or* (París, Editions Klincksieck, 1968) [hay edición española, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid, 1984)]. El emblema de Cupido haciendo pompas de jabón aparece de nuevo en las obras de N. Poussin, *Danza de la música del tiempo* (*Danza de la vida humana, Danza de las estaciones*, Wallace Collection), en la de Frans Francken II, «Homo bulla est» (véase fig. 96 en *Les peintres flamands de genre aux XVII^e siècle*, Bruselas, Editions Meddens, 1963, de F.-C. Legrand), y en otros.

50 «La coperta con l'Impresa d'Amore dipinta da Tiziano per il ritratto di Sperone Speroni», de P. Fuchs, en *Dedalo*, IX (1928-29), pág. 621.

51 «Titian's allegory of Prudence», de E. Panofsky, en *Meaning in the Visual Arts* (Nueva York, 1955) [hay edición española: *El significado en las Artes Visuales* (Madrid, 1979)].

52 Vendido en Sotheby's el 9 de mayo de 1934. Véase descripción en el catálogo de la subasta.

53 John Pope-Hennessy, *A Lecture on Nicholas Hilliard* (Londres, Home and Van Thal, 1949), págs. 23-24.

54 E. Waterhouse, *Painting in Britain 1530 to 1700*, The Pelican History of Art, 1955, pág. 16.

55 Véase el ensayo de Panofsky en *Meaning in the Visual Arts* [El significado en las Artes Visuales], op. cit.

56 Véase *Storia dell'Arte Italiana*, de A. Venturi, vol. X, part. III, págs. 800-803, 924-929.

57 Véase «Jean de Chenevieres sculpteur et architecte de l'église Saint-Louis-des-Français à Rome», en *Mélanges d'archéologie et d'histoire, Ecole française de Rome*, París, XLVIII, 1931, fasc. i-v.

58 Véase A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, vol. X, parte III, págs. 25 y ss.

59 Véase A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, vol. XI, parte II, págs. 276-277.

60 L. Volkmann, «Hieroglyphik und Emblematic des Giorgio Vasari», en el volumen *Werden und Wirken*, ein Festschrift Karl W. Hiersemann zugesandt am 3 September 1924 (Leipzig, Koehler, 1924), págs. 407-419. Describiendo sus propias obras (*Le Opere*, editado por G. Milanesi, Florencia, Sansoni, 1906, vol. VII, pág. 672) Vasari menciona una pintura que hizo para el Cardenal Farnesio: «al quale feci, sì come volle, una Iustizia che abbraccia uno struzzo carico delle dodici tavole, con lo scettro che ha la cicogna in cima... impresa del giusto giudice... Alla cintura ha costei legati, come prigionieri, con catene d'oro i sette vizi che a lei sono contrarii: la Corruzione, l'Ignoranza, la Crudeltà, il Timore, il Tradimento, la Bugia e la Maldicenza: sopra le quali è posta in sulle spalle la Verità tutta nuda, offerta del Tempo alla Iustizia, con un presente di due colombe, fatte per l'Innocenza; alla quale Verità mette in capo essa Iustizia una corona di quercia, per la fortezza dell'animo» (este cuadro está en la actualidad en el Palacio Real de Nápoles). Inigo Jones, entre sus dibujos de toldos y barreras (ca. 1605-1610) tiene «una Cueva adornada con Escudos de Empresas».

61 Carta a Taddeo Zuccari, en *Lettere familiari* (Padua, Comino, 1725), de A. Caro, vol. II, pág. 303.

62 B. Brunelli y A. Callegari, *Ville del Brenta e degli Euganei* (Milán, 1931), págs. 306 y 309. A la lista de palacios italianos decorados con empresas podemos añadir el Palazzo Reale (Stanza del Tempo) y el Palazzo Madama (Gabineto delle Imprese) en Turín. Los pintores del primero fueron los artistas franceses Gabriel, Laurent y Pierre Dufour (véanse las láminas 91-92 del libro de Andreina Grisei *La metamorfosi del Barocco*, Turín, Einaudi, 1967. El autor recalca la influencia de Emanuele Tesauro en la afición por los emblemas en la corte piemontesa). El techo del estudio de Guidobaldo en el Palacio Ducal de Urbino está decorado con empresas. Para Francia, véase la obra de H. Wischermann, *Schloss Richelieu* (Friburgo, i.B., 1971), págs. 102-119 (Saal der devisen), y la de S. Béguin y otros, «La Galerie François I^{er} au Chateau de Fontainebleau», en *Revue de l'art*, 16-17 (1972), págs. 160-164.

63 P. Paolo Maria Sevesi, *La Basilica di N. Signora dei Miracoli in Saronno* (s.l.a.).

64 *Emblemata politica in aula magna Curiae Noribergensis depicta Quae sacra Virtutum suggerunt Monita prudenter administrandi fortiterque defendendi Rempubicam*, de Petrus Iselburg (Nuremberg, 1617).

65 Para estos y otros ejemplos de decoración con emblemas en Inglaterra, véase *English Emblems Books*, de R. Freeman, pág. 91.

66 Véase Aretino, *Ragionamenti*, jornada III: «I Cortigiani... in quei sai di velluto, e di raso, con la medaglia ne la berretta, e con la catena al collo, et in alcuni cavalli lucenti, come gli specchi, andando soavi soavi co' loro famigli a la staffa, ne la quale tenevano solamente la punta del piede, col petrarchino in mano, cantando con vezzi». Bartolomeo Veneto da testimonio en sus retratos de esta moda que se extiende en Italia en época de las invasiones francesas (véase el pasaje de Giovio citado al comienzo del próximo capítulo). Los caballeros retratados en los cuadros de la Galleria Nazionale Corsini de Roma, de la Goldman Collection de Nueva York (con anterioridad en la Colección Crespi de Milán), de la Bayer Collection de Nueva York

(antes, en la Holford Collection, se creyó que representaba a Massimiliano Sforza), y de la Parmelee Collection de Washington, tienen todos ellos «la medalla en la gorra». El mismo adorno puede hallarse en retratos de Moretto, tales como el *Retrato de un gentilhomme*, fechado en 1526, de la National Gallery de Londres (véase A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, vol. IX, parte IV, págs. 150-151), y otro retrato, también en la National Gallery, descrito por Herbert Furst en *Portrait Painting* (Londres, Lane, 1927) pág. 82: el caballero lleva un tocado bajo cuya ala tiene una inscripción en griego $\iota\omicron\upsilon\ \lambda\acute{\iota}\alpha\nu\ \rho\omicron\theta\omega$, «Oh! deseo demasiado, un juego de $\iota\omicron\upsilon\lambda\acute{\iota}\alpha\nu\ \rho\omicron\theta\omega$, deseo a Julia», y con una segunda interpretación del juego de palabras, la confesión que se descifra es que es Giulia Potho o Pozzo de Brescia a quien aspira. Una medalla en la gorra aparece también en el *Autorretrato* de G. P. Lomazzo (Galería Brera, n.º 354), en un retrato de Luis XII atribuido a Jean Perréal (véase el artículo de Jacques Dupont en *Burlington Magazine*, sept. 1947, pág. 235), y en el *Retrato de un caballero*, pintado por Jan Mostaert (ca. 1475-1555/6) a comienzos del siglo XVI. En este último caso la medalla tiene la inscripción *Ave Gracia plena* alrededor de una imagen de la Anunciación, apenas más empresa o emblema que la A coronada con *Amor vincit omnia* que decora el broche de oro de la Priora de Chaucer. Sobre esta costumbre, véase también la obra de Charles R. Beard, «Cap-broaches of the Renaissance», en *The Connoisseur*, vol. CIV, diciembre 1939.

67 A. S. Barbi, *Un accademico mecenate e poeta: G. B. Strozzi il Giovane* (Firencia, 1900), pág. 74.

68 F. de Zulueta, *Embroideries by Mary Stuart and Elizabeth Talbot at Oxburgh Hall, Norfolk* (Oxford, 1923, edición del autor). Drummond habla también de estos emblemas en su carta a Ben Jonson (véase *Ben Jonson*, de C. H. Herford y P. Simpson, Oxford, 1925, vol. I, págs. 208 y ss.).

69 El lema no aparece en el pergamino de la empresa, pero puede sacarse de las *Imprese illustri* de Ruscelli (Venecia, 1584), pág. 126.

70 P. Bonnefon, «Charles Perrault commis de Colbert et l'Administration des Arts sous Louis XIV d'après des documents inédits

mits», en *Gazette des Beaux-Arts*, 1908, 2.ª serie, págs. 198-214, 340-352, 426-433, especialmente pág. 350.

71 Véase C. Ciampi, *Innocenzo X Pamfili e la sua corte*, págs. 214-215.

72 Véase G. Bazin, en *Critique*, julio 1960, y Silvanisio Pinheiro, *Azulejos do convento de S. Francisco de Bahia* (Salvador, 1951).

73 Véase A. Spamer, *Das kleine Andachtsbild vom XIV bis zum XX Jahrhundert* (Munich, 1930), cap. III, ilustraciones XII, XIII, XV, XVI, XVIII y XXXVIII.

74 Fue la edición de Ripa realizada en Viena en 1798 la que influyó en Kothgasser; véase *Alte und moderne Kunst*, 58-59, mayo-junio 1962, pág. 40.



LA FILOSOFÍA DEL CORTESANO

NADA más apropiado que la empresa para darnos cuenta cabal del peculiar punto de vista que imperó en los siglos XVI y XVII, y del tipo de gusto que de él resultó. Marino proclamó «lo maravilloso» como «meta del poeta»; el triunfo del concepto y del ingenio en la escritura es la culminación y el aspecto más evidente de una tendencia que encuentra su primera manifestación en la vasta literatura de las empresas. Monótona como es, frívola desde nuestra perspectiva (después de todo Luca Contile la había calificado ya de «asunto seco y árido»), esta literatura merece una mención más amplia que la que generalmente le dedican los historiadores del período. Toffanin, por ejemplo, en *Il Cinquecento*, un libro de casi setecientas páginas, la despacha en veintiuna líneas. Merece más estudio no por su riqueza intrínseca, sino porque nos da una clave del espíritu de aquellos antiguos escritores que en este aspecto nos son verdaderamente lejanos. Mi intención aquí es ocuparme de la interpretación de esta literatura; para una descripción más en profundidad de la misma remito al lector al estudio de Abd-el-Kader Salza¹.

El hecho mismo de que el desarrollo de esa literatura fuera uno de los efectos más notorios de las invasiones francesas de Italia es un índice suficiente de la conciencia política de los italianos en esa época. Las tropas de Carlos VIII y Luis XII se abatieron sobre la península y la conquistaron con poco esfuerzo. Los historiadores han tratado de encontrar un porqué, pero una lectura cuidadosa del principio del *Dialogo delle Imprese militari e amorose* (Roma, 1555) de Monseñor Paolo Giovio arroja suficiente luz sobre esta crisis histórica:

En nuestro tiempo, tras el ataque a Italia del rey Carlos VIII y de Luis XII, cualquiera que siguiera la profesión militar imitaba a los Capitanes Franceses, y deseaba adornarse con elegantes empresas, que brillaban sobre los caballeros divididos compañía a compañía por distintos uniformes, porque bordaban con plata dorada sus jubones y capas, y en el pecho y la espalda llevaban las empresas de sus capitanes, de manera que las insignias de los soldados componían un elegante y suntuoso espectáculo, y en las batallas se podía conocer la audacia y el porte de cada compañía.

O para otra corroboración, veamos un pasaje de la obra de Luca Contile *Ragionamento sopra la proprietà delle imprese*², en el que se queja de que «los escritores italianos modernos no han escrito de los adornos que hubieron de

verse en el numeroso ejército de Carlos VIII, ni de las muchas empresas de aquellos barones y príncipes, ni de los ornamentos de los ejércitos que vinieron a Italia en tiempo de Luis y Francisco I, en los que no había soldado raso, no digamos ya capitán, que no llevara su propia empresa».

No pretendo insinuar que para todos los italianos una invasión extranjera significara poco más que «un elegante y suntuoso espectáculo», como si fuera un nuevo *trionfo* de Carnaval de características insólitas o una *promenade de mannequins*; pero qué podemos decir cuando un grave teólogo como fue Giovio, al ser invitado por Lodovico Domenichi a charlar acerca de las empresas, algo tan relacionado con un suceso no precisamente beneficioso para Italia, declara:

No dejaré de traer a mi memoria todas estas cosas que me pide, porque me parece que vuelvo a ser joven hablando de ellas, ya que el placer que entonces hallaba en ellas verdaderamente parecía una premonición de que iba a escribir su historia.

Era un recuerdo delicioso para el viejo eclesiástico (había nacido en 1483) repasar en compañía de Domenichi, el traductor de su *Historiæ*, y durante «el feroz calor de agosto», los días de su juventud, cuando los grandes señores y muchos nobles caballeros italianos impulsados por una emulación verdaderamente exagerada de los invasores, comenzaron a «llevar en sus capas, ropas y estandartes, para dar a conocer parte de sus generosos pensamientos», las más elegantes empresas. Para él, Luis XII era sobre todo el maravilloso puerco espín con el lema *Eminus et cominus*, y Francisco I la otra empresa no menos maravillosa de la salamandra. Lo único que le molestaba era el pensamiento de que «especular con precisión» sobre empresas «es verdaderamente embarcarse sobre un vasto océano y verse incapaz de salir fácilmente de él».

Y un vasto océano era en verdad este asunto de las empresas, rico en monstruos y portentos y tempestades. Y más de un intelecto noble naufragó en las no siempre corteses batallas sobre la definición y propiedades de esa maravillosa fruslería que era la empresa perfecta. Y si para nosotros todo ello no es más que una tormenta en un vaso de agua, los notables de los siglos XVI y XVII fueron de distinta opinión. Escuchen a Giovanni Andrea Palazzi (*I Discorsi sopra l'Imprese, recitati nell'Accademia d'Urbino*, Bolonia, 1575):

Todas las artes que son de algún mérito entre nosotros han alcanzado ahora tal excelencia y perfección que dejan poco o nada que desear, tal y como puede verse fácilmente en Pintura, Escultura, Arquitectura, Música, estudios de Leyes y Medicina, en una palabra, en todas las llamadas liberales (no mencionaremos las humildes). Restaba sólo el arte de la empresa, que no había alcanzado la altura correspondiente a su excelencia, ya que los hombres estaban avanzando a tientas en la oscuridad en esta disciplina. Pero esta espesa oscuridad fue disipada en primer lugar, por lo que yo sé, por Gabriele Simeoni, Claude Paradin, el muy docto reverendo Monseñor Giovio, etc.



DE «DÉLIE» SCÈVE LYON, 1544.



DE «DÉLIE» SCÈVE LYON, 1544.

Escuchemos a Alcibiade Lucarini (*Impresse dell'Officioso Accademico Intronato, raccolte dallo Sconosciuto Accademico Unito*, Siena, 1629):

No me maravilla, después de todo, que semejante invención exquisita, semejante artilugio ingenioso, una tan excelente y virtuosa obra pueda haber alcanzado tal perfección en tan poco tiempo, aunque vemos claramente que muchos asuntos en ciencias más importantes permanecen aún oscuros y llenos de confusión. En la propia Filosofía, la fuente y el origen de todas las ciencias, muchos juicios son todavía inciertos, e incluso hoy día todos aquellos que estudian Filosofía estarían sumergidos en una completa oscuridad si después de un espacio de más de cuatro mil años no se hubiera presentado Aristóteles, quien con firmes reglas, etc... Del mismo modo han sido refinadas las empresas porque la buena fortuna de nuestros tiempos ha propiciado que en esta época vivieran y prosperaran hombres cuyo genio perfecto, soberano intelecto y hondo juicio, junto con la excelencia de su saber y la incomparable calidad de sus conocimientos, fueran suficientes para alcanzar el supremo límite de la perfección en cuanto a hacer empresas.

Lucarini exalta de entre todos los creadores de empresas al *Schietto Accademico Intronato*, que es Scipione Bargagli, y hace énfasis en que estudió filosofía con «excelentes maestros de la Compañía de Jesús, recién creado el Colegio Senés, mientras el bendito Padre Ignacio, su fundador, vivía aún... habían llenado las escuelas de verdaderos y eruditos profesores» —hecho éste que subrayamos también porque veremos hasta qué punto eran responsables los jesuitas del gusto por los emblemas y empresas—. Bargagli escribe «científicamente» de las empresas; era «un Aristóteles en materia de empresas». ¿Nos veremos acusados de exageración si decimos que mientras en el siglo XVI el platonismo había quedado reducido a los tratados de amor y a las inútiles y más o menos paradójicas cuestiones discutidas en ellos para uso de conversación cortés, la dialéctica aristotélica había degenerado de igual manera en disputa, no ya acerca de materias teológicas, como en la Edad Media, sino sobre pasatiempos ingeniosos tales como la empresa que, por una curiosa distorsión de la perspectiva, era juzgada superior a todas las demás producciones del espíritu?

Que esta distorsión de perspectiva no fue después de todo tan general, y empezó a ser corregida en el mismo siglo XVII, se puede demostrar con las palabras de Carlo Francesco Moles Trivulzio, en su *Discorso intorno alle Imprese*, que fue publicado en la tardía fecha de 1731, en Nápoles:

Muchos buenos talentos han considerado las empresas dignas de sus eruditos estudios, y algunos de ellos las han comentado con tan excesivas y sutiles especulaciones como si estuvieran afanándose sobre el significado de un oscurísimo pasaje de Aristóteles u ocupados en una de las ciencias más profundas e importantes: acaso se esforzaban en ello más de lo que la propia materia permitía, porque la empresa no es, en definitiva, más que una invención de nuestra mente, ciertamente ingeniosa

pero trivial, y tan abreviada que habitualmente consiste en el dibujo de un par de objetos y en otras tantas palabras.

Porque la empresa no es más que una representación simbólica de una intención, de un deseo, de una línea de conducta (*impresa* es lo que uno trata de *imprendere*, de emprender) por medio de un lema y una imagen que se interpretan recíprocamente uno a otra. Pero si el asunto en sí mismo es tan poca cosa, el andamiaje de ideas que crece a su alrededor es en algún caso fantástico y figuraría mejor en una de las sátiras de Swift que en la historia real de la cultura. En *Il Rota, ovvero dell'Imprese*, un diálogo de Scipione Ammirato (Nápoles, 1562), el obispo de Potenza define la empresa como «una filosofía del caballero, como la poesía es una filosofía del filósofo». Cuando se le pidió que explicara estas palabras oraculares aludió a la teoría ya mencionada en algún lugar de este libro según la cual los antiguos sabios desarrollaron las ficciones de las fábulas con el fin de ocultar al vulgo los secretos de las ciencias especulativas; y prosigue:

Y puesto que poesía y pintura son artes hermanas nacidas de un mismo parto, y así como la poesía empezó a explicar con palabras esas ficciones, empezó luego la pintura a pintar muchas cosas que parecían monstruosas, pero que escondían en sí mismas gran número de hermosos secretos... Cuando dije, pues, que la empresa es una filosofía del caballero, quería dar a entender que del mismo modo que un filósofo encubría con fábulas sus maravillosos y divinos secretos para que fueran entendidos por algunos pero no por todos, así el caballero había recurrido a la ficción de la empresa para hacer manifiesto su propósito para algunos pero no para todos. Uno empleaba palabras, el otro, cosas.

Torquato Tasso, que, como todos los demás, otorgó a la empresa un origen misterioso y lo unió con los jeroglíficos, negó en todo caso (en *Il Conte, o vero De l'Imprese*, un diálogo escrito en Nápoles en 1594) que Dios y los ángeles fueran sus primeros inventores, porque *impresa* no significa la acción en sí sino el pensamiento o la intención explícitos de emprenderla o, habiéndola emprendido, postula su dificultad. Mientras que para Dios y los ángeles nada es difícil.

¿Cómo es, nos preguntamos, que habiendo existido desde hace tanto tiempo las empresas, como sus propios autores admiten (además de lo dicho al principio del capítulo anterior, debe recordarse que en la Francia medieval³ las amparó la sociedad cortés, y que en el siglo XV incluso los italianos habían compuesto un cierto número⁴), se vieran investidas de poderes metafísicos y llegaran a ser enormemente importantes sólo en el siglo XVI y en Italia? Pasa con las empresas como con muchas otras tendencias que solamente desarrollan por completo su sentido en un entorno apropiado. Remito aquí al lector a lo que he escrito en torno al término «romántico»⁵ y añadido, como ejemplo, que así como la poesía sepulcral ha existido en todas las épocas, pero se

convirtió en popular sólo con el advenimiento de la sensibilidad «romántica», así hubo empresas mucho antes de que se las considerase la perfecta encarnación del ideal subyacente a la afición por imágenes y conceptos que finalmente triunfó en el Barroco. En otras palabras: en un momento dado el medio se convierte en un conductor excelente, y lo que solía ser un sonido escasamente audible se multiplica en ecos inacabables.

Veamos por qué la empresa, ese concepto para los ojos, proporcionaba a la gente un éxtasis tal. El Padre Le Moine escribió (*De l'Art des devises*, París, 1666):

C'est une Poësie, mais une Poësie, qui ne chante point, qui n'est composée que d'une Figure muette, et d'un Mot qui parle pour elle à la veuë. La merveille est, que cette Poësie sans Musique fait en un moment avec cette figure et ce Mot, ce que l'autre Poësie ne sçauroit faire qu'avec un long temps et de grands preparatifs d'harmonies, de fictions et de machines.

En el capítulo segundo del primer libro trata «de la noblesse de la Devise, et de ses avantages sur les autres Productions de l'Esprit»:

Toutes les richesses de la Nature sont en petit: toute sa majesté, comme parle Pline, est reserrée et à l'étroit. Elle n'est precieuse qu'où elle est contrainte: on ne la chérit que par où elle est presque imperceptible. Son éclat est dans les Diamans, et dans les Perles, où elle ne se montre que par grains; ses parfums sont dans les gommes où elle n'entre que par gouttes: et il y a plus de sa douceur dans une violette, il y a plus de sa beauté dans un œillet, que dans le plus haut sapin que portent les Alpes. La Devise est de ces choses de peu de corps, et de grand prix. De tous les Ouvrages de l'Esprit, elle est celui qui est le plus court, et le plus vif; qui dit le plus, et qui fait le moins de bruit; qui a le plus de force, et qui tient le moins de place. Où le Poëme Epique demande un grand attirail de Fables, d'Episodes, de Machines, où l'Histoire a besoin d'une longue suite d'actions et de paroles, de deliberations et de harangues, il ne faut à la Devise que deux traits et trois sillabes: et avec ces trois sillabes, et ces deux traits, elle fait en un clin d'œil ce que le Poëme et l'Histoire ne peuvent faire qu'après un long temps, avec tout leur attirail, et toute leur suite. Cela veut dire, que la Devise a l'avantage de la simplicité et de l'unité sur toutes les productions de l'Esprit: soit sur les Oratoires, soit sur les Poëtiques: ce qui doit estre conté pour beaucoup, par ceux qui regardent les choses avec des yeux sçavans, et par les veuës de la Philosophie.

Surquoy, si je ne craignois de monter trop haut, et d'en dire trop, je dirois qu'il est de la Devise en cela, comme de ces images universelles données aux Esprits superieurs, qui representent en un moment, et par une notion simple et degagée, ce que les nostres ne peuvent représenter que successivement, et par une longue suite d'expressions, qui se forment les unes apres les autres, et qui s'embarassent plus quelquefois, qu'elles ne s'aydent par leur multitude.

Y el Padre Bouhours, en la sexta de sus *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (París, 1671), que trata de las empresas, se extendía acerca de las descripciones



FIG. 33 DE «IMPRESE ILLUSTRİ». CAMILLI. VENECIA, 1586.



DE «DELLE IMPRESE». CAPACCIO. NÁPOLES, 1592.

de la metáfora hechas por Aristóteles (*Retórica*, III,3) y Cicerón (*De Oratore*, III), y elogiaba la empresa, que «fait voir les objets sous un habit étranger, et si je l'ose dire, sous un masque qui nous surprend», y comentó: «Vous sçavez combien les étrangers et les masques nous divertissent». «Enfin elle frappe les sens, et particulièrement la vuë qui est de tous les sens le plus vif et plus subtil», y aquí el pasaje ciceroniano: *ad sensus ipsos admovetur, maxime oculorum, qui est sensus acerrimus*, adquiere un valor nuevo y especial si pensamos en la propensión a lo visual del siglo XVII. Después de haber celebrado en la empresa la unión de todas las perfecciones de las otras operaciones del espíritu, descubre en ella algo trascendente: «elle cache à la façon des mysteres beaucoup plus de choses qu'elle n'en découvre, et l'on y conçoit je ne sçai quoi d'admirable que l'on ne voit point, comme dans les tableaux de ce fameux peintre dont parle Plin»⁶. Ese «je ne sçai quoi» nos llama la atención ya que sabemos que esas tres palabras son una anticipación del tipo de sensibilidad que más tarde se iba a revelar como romántica⁷. Pero el benemérito jesuita no tarda en abandonar las vistas soñadoras sugeridas por la empresa —sería pedirle mucho al siglo XVII— aunque, como era de esperar de un escritor de conceptos, exalte sus cualidades sintéticas:

Elle est courte, parce qu'elle ne prend que le fin des choses: elle choisit ce qu'il y a de plus rare dans la Nature, de plus curieux dans les Arts, de plus remarquable dans l'Histoire, et de plus exquis dans les Auteurs. Ainsi bien loin de charger l'esprit de beaucoup de matieres, et de lui donner une nourriture qui l'accable, elle ne le nourrit que d'essences.

Obsérvense los adjetivos *rare*, *curieux*, *remarquable*, *exquis*. De ellos se deduce, a saber: que la ciencia de la empresa es una «que se aprende con placer», lo cual cumple el precepto *philosophando nugari et nugando philosophari*, siendo muy adecuada por tanto para la educación de un joven príncipe, que así aprenderá «no solamente Moral y Política sino también Historia heroica e Historia natural» (más adelante tendremos que hablar del uso que de la empresa hicieron los jesuitas en la educación de los príncipes). Y nos parecerá entonces que ese personaje de Molière que trataba de escribir la totalidad de la Historia de Roma en madrigales no era tanto una caricatura como el retrato fiel de un ingenio del XVII; y también que aquel dicho de Malherbe de que una buena empresa era la obra de una vida reflejaba, aunque de manera involuntariamente grotesca, la alta estima en que esta *gaia scienza* era tenida en ese siglo tan aficionado a las perspectivas asombrosas.

El elemento del asombro fue considerado por los escritores de empresas, desde el primer momento, un requisito indispensable. Uno de los oradores de la *Rota* de Ammirato sostiene que «el asombro ha de ser suscitado en cualquier caso», otro «que los cuerpos [de las empresas] habían de ser de cosas lejanas y recónditas, para aumentar el asombro», y Tasso en su *Conte*, bajo el disfraz de Forestiero Napoletano (un extranjero en Nápoles), expresa esta opinión característica:

—F.N.: Buscamos fuera figuras excepcionales, y nuevas y raras formas, porque las familiares y acostumbradas y esas con las que a menudo nos encontramos no nos provocan admiración ni deseo de saber más de ellas. ¿Penetraremos, pues, en los profundos bosques de Germania en busca del alce, el buey salvaje y el bisonte, o más bien nos internaremos en los yermos de África y Etiopía para encontrar la mantícora, el catoblepas y otros como ellos?

—Conde: Nunca vi ni oí hablar de ninguna empresa que consistiera en ellos.

—F.N.: Acaso puedan hacerse; baste con que nosotros hayamos encontrado los lugares a propósito.

Advirtamos de pasada en Tasso ese toque de exotismo, de impronta decididamente romántica, sugerido por esos nombres de animales extraños con que uno tropieza como en sueños en los profundos bosques del norte (¡oh Olaus Magnus!) y en las tierras vírgenes de África. Pero detengámonos un momento en el requisito de rareza que se propone para la imagen de la empresa. Era el tercero de los cinco establecidos por Giovio, a saber: 1) la empresa guardará una exacta proporción entre el cuerpo (es decir, la imagen) y el alma (el lema); 2) no tendrá que ser tan oscura como para necesitar a la Sibila para interpretarla, ni tan transparente que se descifre de manera mecánica; 3) será sobre todo un hermoso espectáculo, es decir, representará cosas agradables a la vista, como estrellas, fuego, agua, árboles, instrumentos, animales fantásticos y pájaros; 4) la figura humana no aparecerá en ella; 5) el lema, que es su alma, habrá de estar en una lengua distinta a la del autor de la empresa, así el sentimiento estará un tanto más oculto; y dicho lema será breve, pero no tanto como para ser oscuro y engañoso⁸.

El tercer requisito es por supuesto el más interesante si pensamos en la afición que había en el siglo XVII por las ideas fuera de lo común, que proporcionaban los mejores medios para incitar al asombro. El tipo de mente dogmática que elaboró las famosas unidades en el drama influyó implacablemente sobre las reglas dadas a la empresa. Acerca del tercer requisito, por ejemplo, se mantenía que no deberían utilizarse representaciones de cosas que no se hallaran en los países de aquellos a quienes se atribuyesen las empresas, a lo cual Ercole Tasso objetó (*Della realtà e perfezione delle imprese*, Bérgamo, 1612) que de ser así «se le pondría límite a la rareza y el asombro, sus adornos principales, de los que nos veríamos privados por la costumbre. Por otra parte, estaríamos a menudo obligados a quedarnos entre establos y gallineros, entre humildes utensilios de cocina, la granja, la fragua, y otros tales; cosas todas que degradan la empresa, porque hay provincias en las que no moran animales nobles, ni árboles de noble especie arraigan, y sin embargo existirán empresas porque habrá hombres y mujeres de valor, genio y mérito». Ercole Tasso admitía que los animales y plantas escogidos para el cuerpo de la empresa deberían al menos ser conocidos. Pero en este ámbito la tendencia imaginativa prevaleció sobre la rigidez de las reglas, hasta el punto de que en el capítulo quince del *Cannocchiale Aristotelico*, *Idea dell'Argutezze eroiche vul-*



FIG. 32. DE «DIALOGO DELLE IMPRESE». GIOVIO. ROMA, 1555.

garmente chiamate *Imprese*, de Tesauro, leemos esta Décima Proposición: «El Cuerpo de la Empresa Perfecta debe ser maravilloso»:

De las metáforas, unas son superficiales, y otras maravillosas. [Ésta es la distinción hecha por Aristóteles.] Las superficiales tienen un significado obvio que es accesible a todos. Las maravillosas tienen un significado recóndito que el oyente se deleita en penetrar. Por tanto, llamaremos Cuerpos de Empresas superficiales a aquellos cuyas propiedades son tan obvias que una mente banal podría explicarlos. Tal es la Antorcha, cuya luz desaparece al sol, con el lema: *Lumine victus*, de Matteo Giustiniano... Estas empresas, aunque su sentido es ingenioso, muestran claramente su cualidad significativa a cualquiera que no sea ciego.

Por el contrario, son empresas maravillosas aquellas en las que la pintura de sus propiedades, traspasando las leyes ordinarias de la naturaleza, deja la mente un tanto sorprendida y asombrada. Tal es la aguja del marino que, como si estuviera dotada de vista, se orienta por sí misma a la estrella polar, acompañándose del lema *A niun'altra*, de Don Garzia di Toledo... Y tales son muchas otras imágenes y cualidades de fuentes, meteoros, plantas y animales, compiladas por nuestro autor [es decir, Aristóteles], por Plinio y por Mattiolo, y muchos ingeniosos aparatos de los matemáticos, perspectivistas, arquitectos, como he dicho al hablar de los conceptos de la Naturaleza y la Agudeza.

Declara entonces perfecta la empresa de Luis XII (fig. 32), el puerco espín, una imagen que parece ser «un arsenal viviente y volante, de modo que si vieras un puerco espín vivo empuñando sus terribles armas con tal destreza, quedarías asombrado y consternado», y cita un pasaje de Claudiano. De cualquier modo, incluso esta empresa perfecta es criticada por Tesauro, y el pasaje en cuestión será suficiente para dar una idea del tipo de argumentos que frecuentemente se encuentra en los tratados sobre la empresa:

En primer lugar, no se basa en una verdadera metáfora de proporción. Porque aunque el hombre y el puerco espín son seres de distinta naturaleza, sin embargo la acción de herir no es una propiedad de la semejanza entre especies realmente análogas, tal como la serenidad del sol y la serenidad de la paz, lo afilado de la espada y lo afilado del ingenio, sino una cuestión de la misma naturaleza física: como herir con una flecha y herir con una espada. Además la propiedad de herir de cerca y de lejos no es una cualidad exclusiva del puerco espín, ya que el mismo lema podría aplicársele al jabalí, al arcabuz, y sobre todo a la máquina de Arquímedes, que (como dijimos) hería de cerca y de lejos. Así que podría haberse pintado la misma máquina celebrada por Livio con las mismas palabras: *Eminus et cominus*. Por último, un gran defecto reside en el cuerpo de la empresa, ya que no representa un objeto noble que pueda aplicarse dignamente a una persona, a la manera de las metáforas. Porque el nombre francés del animal es *porcespic*, esto es, puerco espín, y Claudiano mismo da esta descripción:

*os longius illi
assimilat porcum, mentitæ cornua setæ—*

y no parece muy decoroso formular esta proposición metafórica: el rey Luis es un puerco espín, del mismo modo que se diría: Aquiles es un león⁹.



FIG. 34. DE «DELLE IMPRESE». CAPACCIO. NÁPOLES, 1592.

La búsqueda de lo maravilloso llegó a tal extremo entre los creadores de empresas que sus libros no son a menudo más que museo de portentos desconocidos, una auténtica continuación de los bestiarios y lapidarios medievales, en los que se aprovechan las ideas más pintorescas de la historia natural anormal, inspiradas en los autores clásicos. Capaccio, por ejemplo (*Delle Imprese*, Nápoles, 1592) elogiaba la empresa creada por Giovanni Battista Rota (hijo de Bernardino, el poeta) para Orazio Capece Galeota «para ser colocado en el dorso de un retrato que le regaló una dama» (fig. 34):

Era una tigresa que jugaba saltando con una bola de cristal en la que ella misma se reflejaba, tomada de la historia de San Ambrosio en el *Hexamerón*: los cazadores que le habían robado los cachorros, cuando escapaban de la rápida persecución de la madre, arrojaron la bola al suelo. La tigresa, viendo su imagen en la bola, cree ver a su cría, y mientras se regocija, tienen ellos tiempo de escapar. Y Alberto, siguiendo a San Ambrosio, dice: *Sphæras vitreas, catulorum quos rapuerint insequentibus matribus obijciunt, quas illæ intuentes, imagine quam ipsæ reddunt, decipiuntur*. Y Claudiano dice: *vitrea tardatur imagine formæ*. Rota añadía a esta imagen el lema *Fallimur imagine*, o alternativamente *Te pietas me fallit amor*. Ésta es una de las empresas más ingeniosas y bien ideadas que yo he visto.

Un ejemplo extremo se encuentra en la segunda empresa de las *Imprese pastorali* (Venecia, 1685), esto es, destinadas para uso de los pastores u obispos, de Monseñor Carlo Labia, un noble veneciano que fue arzobispo de Corfú y obispo de Adria. La empresa (fig. 35) muestra un tritón con la guisa de un obispo, con el lema: *Ex Sion Species Decoris eius*, y la siguiente descripción: «Que un Obispo debe adecuar el curso de su Vida a su elevado nombre». Labia se extiende a lo largo de dos columnas en este tono: «Tan prodigiosas y estupendas son las grandes maravillas que se contemplan diariamente en la extensión sin fin del inmenso Océano...», pasa luego a hablar de los monstruos encontrados en el mar, con una adecuada cita de Plinio, y finalmente llega a la cuestión:

Todo lo que hasta aquí hemos dicho ayudará a hacer más creíble la explicación de Monseñor Botero, quien en sus relaciones de Holanda cuenta cómo en la ciudad noruega de Elpach se vio en el año de 1521 un tritón semejante a un obispo pontifical, y añadía que otro había sido capturado por entonces en el mar genovés, cuyo retrato afirma haber visto Monseñor Aresi, y parece casi como si Dios a través de estos obispos marinos tratara de renovar a los peces la bendición que les fue impartida en el principio del mundo, cuando dijo: *Crescite et multiplicamini, et replete aquas maris*. Todo esto está confirmado por Rondelesius y Gesnerus, que afirman también que en el mar de Polonia se capturó una vez uno de ellos con tiara y librea representando a un obispo precisamente del tipo que reproduce esta empresa; y cuando fue entregado al Rey como raro presente dio a entender por medio de gestos que quería ser devuelto al mar, casi como si sintiera escrúpulo de estar fuera de su vasta diócesis, y



FIG. 35. DE «IMPRESE PASTORALI». LABIA. VENECIA, 1685.

cuando fue restituido, inmediatamente se hundió y fue a reunirse una vez más con su escamosa grey. Por lo tanto, cuando en la segunda Empresa Pastoral deseamos representar la sublime altura del excepcional título de Obispo, como este pez viste de pontifical, hemos añadido el lema: *Ex Sion Species Decoris eius*; esto es, que su hermosura y excelencia procede de la Sión religiosa, es decir, la Iglesia, etc.

Uno puede, no obstante, equivocarse pensando que los creadores de empresas estaban dispuestos a aceptar cualquier fábula; por el contrario, ellos insistían en la exclusión de lo fabuloso. Atendamos a Scipione Bargagli, una de las mayores autoridades en empresas (*Delle Imprese*, Siena, 1578, parte primera, reimpresa junto con la segunda y la tercera en Venecia, 1594):

En el tema principal de las empresas no puede haber lugar, de acuerdo con mi firme opinión, para la mera ficción, y ya que debemos operar con cosas reales tenemos que explicarlas y probarlas, como sucede con las notables concepciones de nuestras mentes, las cuales tratamos de descubrir y mostrar a través de empresas¹⁰.

En el caso de que la idea en que se basa la empresa resultase errónea:

Siempre podría ser que, casualmente, la idea u opinión acerca de cierta hierba o planta, animal u otra cosa natural leída en los escritos de Autores famosos, o

generalmente creída y aceptada por buena, resulte con el paso del tiempo innegablemente falsa, y que antes de tal revelación alguien haya basado su empresa en uno de esos conceptos. En mi opinión no debe ser culpado, del mismo modo que sí lo serán quienes han hecho, y continúan haciendo, uso de falsas propiedades de las cosas universalmente conocidas por falsas¹¹.

Cita el ejemplo de una empresa inspirada en la idea de que la osa, al lamer diligentemente a sus crías «nacidas como informes trozos de carne», las modela en «su forma y ser naturales», una idea que después se demostró falsa. La verdad es, por tanto, una condición necesaria de la esencia de la empresa, con una reserva, sin embargo, si atendemos a Ercole Tasso¹²:

La realidad, de todas formas, puede ser realzada por alguna hipérbole: como las alas añadidas a los ciervos, una empresa que no obstante está sacada de la naturaleza. O si queremos mostrar un caso de violencia infligida a la misma, tomemos aquellas en que se añaden alas a la serpiente o la tortuga (fig. 36); en ellas dichos animales no son rechazados por su pereza natural, sino que se afirma que esa pereza puede ser desmentida por una pasión vehemente, como en el caso de los ciervos en que lo añadido enfatiza su rapidez natural¹³.

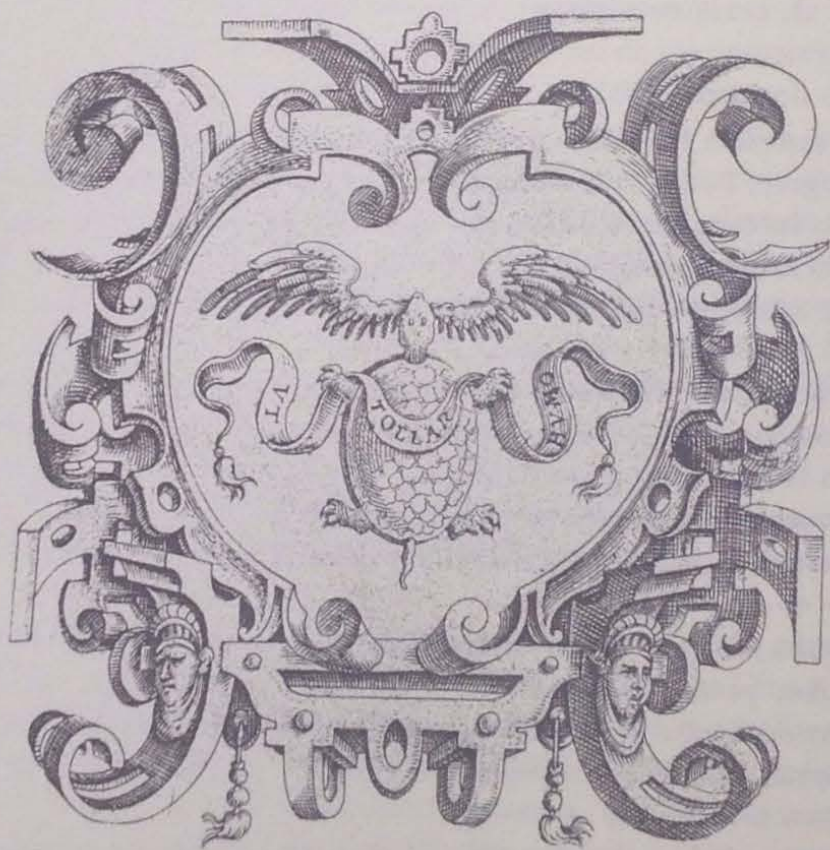


FIG. 36. DE «IMPRESE ILLUSTRATE». CAMILLI, VENEZIA, 1586.

No era bastante que el cuerpo de la empresa fuera auténtico; debía también ser noble, ya que estaba destinado a expresar un pensamiento elevado. Porque ni «cualquier clase de pensamiento», como nos advierte Torquato Tasso, «ni todas las almas, pueden expresarse en empresas; sino solamente los pensamientos de almas nobles, ya sean de guerra, de paz o de amor». Palazzi, por tanto, dice¹⁴:

Puede también señalarse que cuando tenemos que representar algún animal en nuestras empresas, debemos retratarlo en su acción más noble, en la que manifiesta mayor fuerza y vigor. Y si por ventura esa acción no se adecua bien a nuestra intención, al menos tener cuidado de no haber recurrido a sus comportamientos más bajos, ni descender a los obscenos e indecorosos, como hizo el que escogió para una empresa armiños copulando, de los cuales dice Olaus Magnus en su *De Gentibus Septentrionalibus* que en esos momentos hieden tanto y de forma tan extraña que no se soporta estar donde están ellos. Y da a este bello cuerpo esta alma verdaderamente bonita: *Albus est et male olet*.

El águila en el acto de mirar al sol, el elefante que lo adora, la salamandra que se goza en las llamas, el fénix que renace de ellas, el unicornio que reposa su cabeza en el regazo de una virgen, el cisne que canta con su último aliento, la cigüeña que cuida de su anciano padre. He aquí animales nobles realizando nobles acciones, expresivas de pensamientos nobles, que los creadores de empresas nunca se cansan de repetir.

Ya que las empresas buscaban lo que era raro e inusual, es natural que tendiesen a excluir la figura humana, aunque para este precepto de Giovio se encontraron razones más o menos metafísicas. Guazzo, por ejemplo, mantenía que como la metáfora era la base de la empresa, «quienquiera que trate de expresar su pensamiento figurativa e ingeniosamente en una empresa tendrá que recordar que como él mismo es un hombre, no es justo que lo declare a través de la figura de un hombre, antes bien, tiene que introducir un símbolo como en una metáfora, del mismo modo que si, en otro orden de cosas, las plantas tuvieran inteligencia, no estaría permitido que formaran sus empresas con figuras de otras plantas de la misma especie».

Ruscelli, en sus *Imprese illustri* (Venecia, 1566), interpretaba la cuarta regla de Giovio en el sentido de que «en la empresa no es conveniente que se representen hombres y mujeres vestidos como están de ordinario, sino que aquellas figuras humanas que se representen deberán llevar de una u otra forma prendas extrañas, y un tanto diferentes a aquellas en las que los vemos diariamente», ya que «las empresas están en busca de rarezas, y no de cosas tan vulgares que fracasen en suscitar nos placer debido a su familiaridad».

Esta búsqueda de lo inusual y extraño es lo que nos interesa. En cuanto a las otras reglas de la empresa y las controversias que las conciernen, estamos de acuerdo con el Padre Menestrier, a quien luego conoceremos más de cerca.

Menestrier encuentra esas discusiones «largas y fatigosas» y «aburridos los diálogos de los académicos», llegando a la conclusión de que: «Esta gente no se da cuenta de que la Empresa es un argumento poético, y que lo propio de la poesía es animar a los seres más insensibles»¹⁵.

Por eso Menestrier no estaba de acuerdo con que el juego de palabras y el jeroglífico (por ejemplo, fig. 37) fuesen completamente condenados, como Domenichi entre los primeros, y luego otros, habían hecho. En su *Ragionamento nel quale si parla d'impresa d'arme e d'amore* (Venecia, 1556) se burla de un boloñés que llevaba una cadena (*catena*) y en su mitad un rey (*re*) de baraja en recuerdo de su amada *Ca-te-ri-na*. Antes bien, Menestrier juzgaba particularmente oportunos aquellos que «son tan singulares que no se les sabría aplicar más que para quienes han sido inventados, al menos en toda su belleza», y citaba como ejemplo el creado en España para la muerte de San Ignacio, que representaba un fénix con estas palabras equívocas: *Muero y nacio*, un juego de palabras con el nombre del Santo: *Inacio*¹⁶. Menestrier se apresuraba a decir no obstante que el gusto siente aversión por tales empresas equívocas «en un siglo tan culto como éste y en una Corte tan ilustre como la nuestra».

Menestrier observó correctamente¹⁷ que con todas sus discusiones sobre el asunto de la empresa, los académicos italianos «no han hecho ni una ciencia ni un arte»; que después de haber discutido «sobre la elección, el número y la disposición de las figuras, la longitud o la brevedad de los textos¹⁸, su son, su cadencia, su armonía, los juegos de palabras y las lenguas en los que las empresas pueden más cumplida y felizmente expresarse», no han establecido un criterio seguro, ya que en cada cuestión los pros y los contras tienen partidarios. Menestrier no carece de sentido de la proporción, como puede comprobarse en el siguiente pasaje¹⁹:

Enfin j'avouë que j'ay esté surpris en lisant dans ces auteurs, qu'un homme qui avoit faite une bonne Devise en sa vie, en devoit demeurer là, et se contenter de son travail. Ne dirait-on pas à les entendre parler ainsi qu'une Devise est un Poëme Epique, ou un de ces grands ouvrages où l'esprit s'épuise d'abord, et n'est plus capable de rien produire, quand il a esté assez heureux pour trouver le merveilleux dans une de ces images? Je veux essayer de les rendre plus communes, et d'ouvrir tellement l'esprit à ceux qui voudront s'appliquer à ces sortes de compositions, qu'ils puissent en faire vingt ou trente en un iour, pour le moins aussi bonnes qu'un tres-grand nombre de celles qui ont paru depuis trente ans, que cet art est plus cultivé en ce Royaume, qu'il n'estoit auparavant. Je ne veux point donner de regle, qui ne soit une demonstration; comme nous demonstons les regles de l'Architecture, de la Peinture, de la Musique, et des autres arts.

Nacida en Francia, la empresa prendió en Italia y llegó a ser hasta tal punto italiana que Menestrier en su *Philosophie des images* pudo escribir que el Cardenal Mazarino «había importado este gusto y esta inclinación de su país». Los italianos alardeaban de sus progresos en el arte de la empresa y no se

hacían preguntas, ya que tenían en muy alta estima esta invención. El Abate Ferro escribió en su *Teatro d'Imprese* (Venecia, 1623):

La empresa debe su perfección a los hombres de letras, gracias a los cuales ese vástago deforme de los caballeros (el cual, nacido entre las imprevistas tormentas y presiones de Marte no pudo desarrollarse perfecto en todas sus partes a causa de su dudosa paternidad y del tumulto de la guerra, que impedía todo progreso) fue recibido en las academias y acogido bajo su sombra protectora, criado tranquilamente en ocio, curado de sus heridas de guerra con la lengua, a la manera de las osas y los perros, y tan reformado en su ser imperfecto y atrofiado que alcanzó salud y perfección, y tal belleza que ahora ostenta un lugar honorable, es aclamado por todos y amado y protegido por la autoridad de los más grandes príncipes del mundo²⁰.

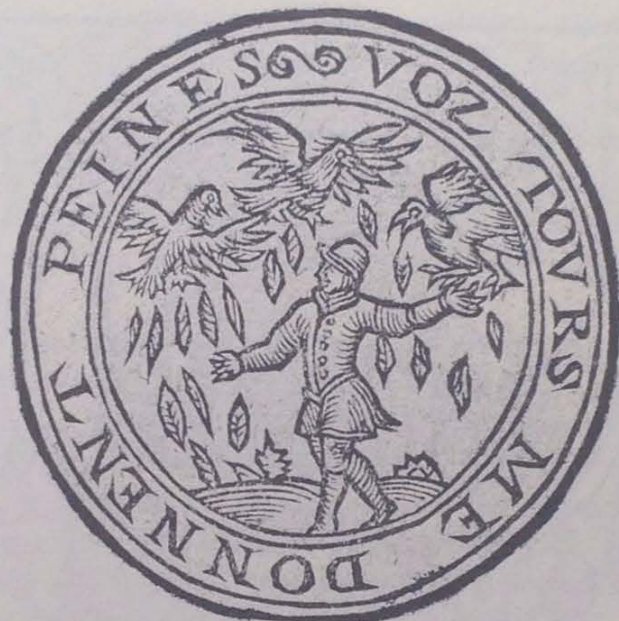


FIG. 37. DE «LES BIGARURES ET TOUCHES DU SEIGNEUR
DES ACCORDS». TABOUROT.

Estas palabras pintan, en un tono que no podría haber sido más irónico de haberlo intentado deliberadamente, la situación tragicómica de aquellos italianos del XVI que creían haber hecho algo grande rescatando de las ásperas manos de los bárbaros invasores esa flor delicada, la empresa, para transplantarla a los invernaderos de sus academias.

Podríamos repetir aquí lo que ya hemos dicho a propósito de los emblemas: que una gran parte de la historia de la empresa no sería más que una retahíla de títulos. Ya he mencionado algunos de los principales autores de tratados. Entre los más tempranos podemos encontrar al versátil escritor florentino Gabriello Simeoni, quien habiendo escapado de la Inquisición italiana y refugiándose en Lyon en 1556, tuvo una cierta importancia como nexo entre el Renacimiento italiano y el movimiento lionés²¹. Su tratado sobre

Imprese eroiche e morali (Lyon, 1559) fue reimpresso con posterioridad junto con el primer volumen que reunió empresas de personajes históricos (*Devises heroiques*, Claude Paradin, Lyon, 1551; los grabados se atribuyen a Petit Bernard) con el título *C. Paradini et D. Gabrielis Symeonis Heroica Symbola* (Amberes, Plantino, 1562). En su *Dialogo pio e speculativo*, que apareció junto con sus *Sentenziose Imprese* (Lyon, 1560) (fig. 38), Simeoni relaciona las empresas con las antiguas medallas: «Esas figuras que los antiguos romanos solían grabar en el reverso de sus medallas no eran sino empresas, y, en ocasiones, máximas». Marco Antonio Epicuro de Nápoles tuvo fama en su día de «señor y príncipe de las empresas»: sus principios han sido conservados en *Il Rota de Ammirato*²².



FIG. 38. DE «SENTENZIOSE IMPRESE». SIMEONI. LYON, 1560.

Existieron obras teóricas sobre la empresa, de Girolamo Ruscelli (*Discorso*, impresa junto con el *Ragionamento* de Giovio en Venecia, 1557), de Alessandro Farra (parte séptima del *Settenario*, Venecia, 1571), de Bartolomeo Taegio (libro segundo de *Il Liceo*, Milán, 1571), de Luca Contile (*Ragionamento sopra le proprietà delle imprese*, Pavía, 1574, el tratado más completo y sin duda más útil para la historia de este tipo de literatura), de Palazzi, de Caburacci (Bolonia, 1580), y además de Bargagli, Capaccio, los dos Tassos ya mencionados y Tesauro, a quien Menestrier consideraba el mejor de todos ellos²³.

La teoría de la empresa fue ampliamente discutida por Abraham Fraunce (*Insignium, Armorum, Emblematum, Hieroglyphicorum et Symbolorum, quæ ab Italis Imprese nominantur, Explicatio*, Londres, 1588), A. d'Amboise (*Discours ou Traité des Devises*, París, 1620), Henri Estienne (*L'art de faire les Devises*, París, 1645), y los jesuitas Le Moine, Menestrier y Bouhours, de los cuales ya hemos hablado y de los que hablaremos detenidamente más adelante.

Algunos autores se contentaron con coleccionar empresas, sin dar precepto alguno, o explicando muy brevemente aquellas que estaban aún en uso. Las mejor conocidas son las colecciones de *Imprese di diversi Principi* realizadas por el pintor de Vicenza Battista Pittoni, acompañadas de versos de L. Dolce (Venecia, 1566-68), las *Imprese illustri* de G. Ruscelli (Venecia, 1566; con la adición de un cuarto libro de V. Ruscelli se publicará en Venecia, 1583; aquí Ruscelli reanudaba otra vez el tratado teórico de su *Discorso*), las de Camilli, los *Symbola divina et humana pontificum, imperatorum, regum* (Praga, 1601-3), con grabados de cobre de E. Sadeler procedentes del museo de empresas perteneciente a Roman O. Strada y comentarios de I. Typotius y A. Boodt (figs. 39, 40 y 41). La colección inglesa más relevante es la de H. Peacham, *Minerva Britanna, or a Garden of heroical Devices* (Londres, 1612). Los volúmenes de empresas publicados con ocasión de festivales, exequias y canonizaciones no tienen final. Nos extenderemos detenidamente sobre ellos en relación con los jesuitas.

Se ha dicho que «la costumbre que se impuso entre los hombres de letras de componer empresas para ellos mismos conllevó su transformación de símbolos militares y amorosos en símbolos académicos» y que esta transformación fue ya completa en el siglo XVII²⁴.

Las academias publicaban empresas junto con los versos y las disertaciones de sus miembros: *Rime degli Accademici Occulti con le loro Imprese e Discorsi*, Brescia, 1568 (fig. 42); *Rime degli Accademici Gelati*, Bolonia, 1597, y *Memorie, Imprese e Ritratti de' Signori Accademici Gelati*, Bolonia, 1672; *Emblemata Anniversaria Academiae Altorfinæ*, Nuremberg, 1597 (en la que las empresas toman la forma de medallas); y otros. En la cuarta edición de *Vocabolario degli Accademici della Crusca* las primeras letras de la sucesión alfabética representan empresas de los académicos. Las empresas de las *Colonias Arcadias* pueden verse en el apéndice de F. M. Mancurti a la vida de G. M. Crescimbeni (Roma, 1729).

En ocasiones un poeta acompañaría con empresas un volumen de sus poemas. Ya hemos mencionado en el capítulo anterior *Delie* de Scève, y hablaremos de nuevo de él en el capítulo siguiente. En lo que se refiere a Italia podemos llamar la atención acerca de las *Rime e Imprese* de B. Percivallo (Ferrara, 1588), y de un curioso folleto anónimo atribuido a Ercole Tasso y semejante a *Delie* por su interés cabalístico: *La Virginia, ovvero della Dea de' nostri tempi, Trattato ove si hanno Rime, Imprese e dimostrazioni cabalistiche*.

Algunas páginas de la *Philosophie des Images* (París, 1682) de Menestrier nos ofrecen una vívida pintura de los *milieux* franceses en los que, durante el



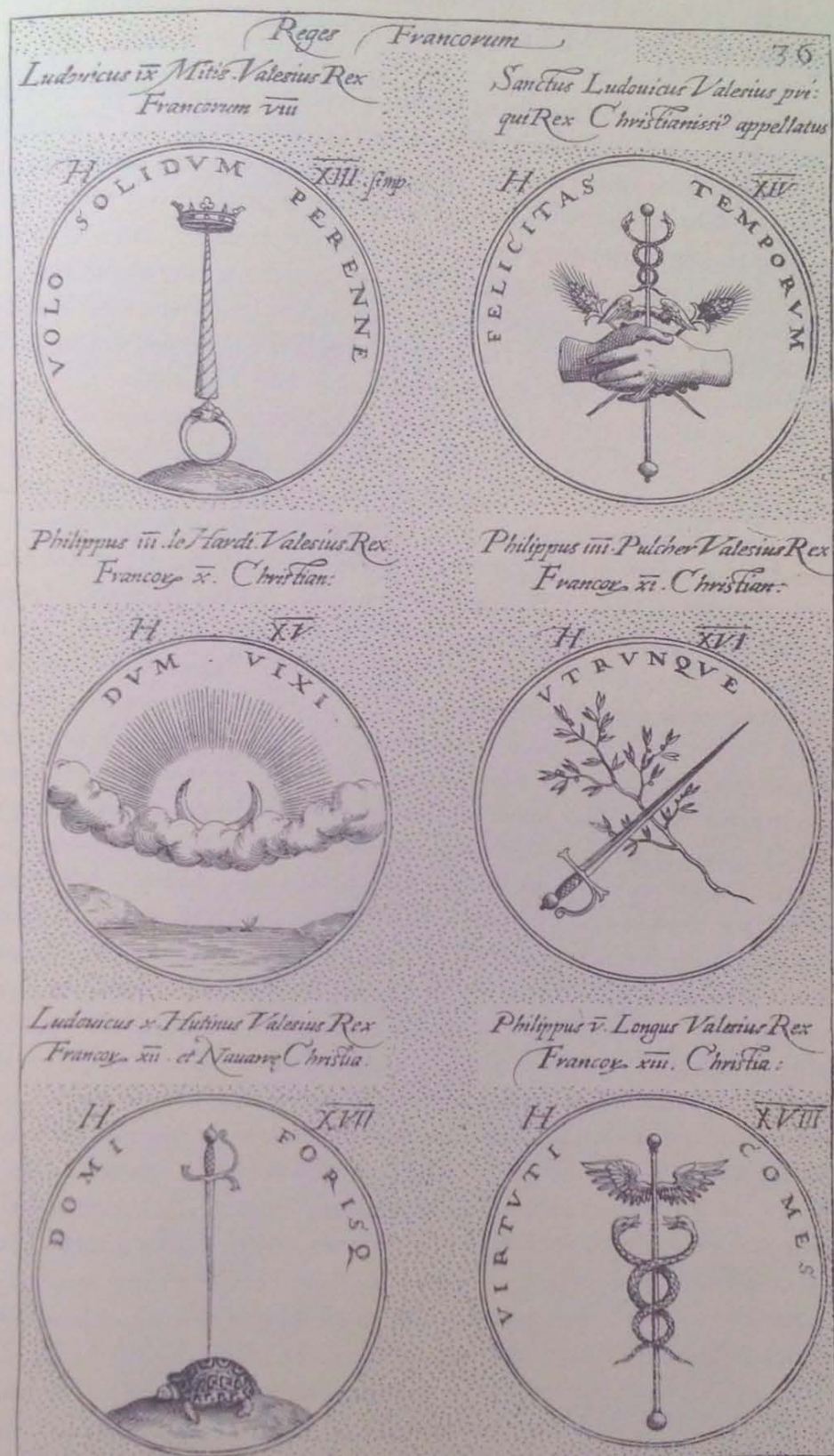


FIG. 40. DE «SYMBOLA». TYPOTIUS. ROMA, 1603.

siglo XVII, se reavivó el uso de las empresas. El autor atribuye este resurgimiento a Messire Louis Habert de Montmor, «ancien Maistre des Requestes», el cual animó al Padre Le Moine a escribir su tratado:

Il inspira cet amour des Devises à plusieurs personnes de qualité, qui essayerent d'en faire, et les dames les plus spirituelles en remplirent leurs cabinets. Si les Devises doivent à Monsieur de Montmor leur rétablissement en France, elles doivent leur progrez et leur éclat à Monsieur Clement Conseiller de la Cour des Aides. Jamais homme n'eut tant de commerce avec les graces et avec les belles lettres. Il les avoit civilisées et il leur donnoit un air si agréable et si doux que la plupart des personnes que leurs difficultez rebutent, ne pouvoient s'empêcher de les aimer quand ils avoient eu l'entretien de M. Clement. Il sçavoit parfaitement l'art et la nature des Spectacles; les Ballets qui sont de sa façon et de son invention sont admirables. Il avoit une Bibliotheque choisie de toutes les Festes et de tous les divertissemens qui se font dans les Cours les plus spirituelles et les plus galantes de l'Europe. Les princes et les dames aimoient à l'entendre parler de ces sortes de choses, et luy en confioient la conduite. Il avoit sur tout un talent merveilleux pour les Devises. Elles ne luy coustoient rien à trouver; il leur donnoit un tour aisé, et des expressions si fines qu'il en est peu de plus ingenieuses que les siennes. Il en avoit plus de deux cent fort proprement peintes et accompagnées de petits vers, qu'il a laissées à monsieur son fils comme l'heritage de son esprit. Ce fils est digne du pere en ce genre d'écrire. Les emplois qu'il a sur la mer et à la Cour ne l'empêchent point de donner aux belles lettres, et particulièrement aux Devises des applications serieuses. J'ay de luy une veillée de la Cour où l'on joua aux Devises, qui est une peinture agreable d'une vingtaine de personnes du premier ordre, représentées par autant de Devises et de petits vers qui les expliquent. Monsieur Clement son pere avoit composé un petit traité de la Devise pour une dame de la Cour... Les Devises de la Galerie de Saint Cloud sont de luy... Monsieur le Cardinal Mazarin se plaisoit aux Devises, il avoit apporté ce goust et cette inclination de son pays. Ce fut luy qui fit faire la Devise du Roy: il en chargea Monsieur d'Ouvrier... Monsieur le Cardinal luy en donna les premieres idées, et luy fit concevoir en quoy consistoit la beauté de ces expressions heureuses des pensées et des desseins des Grands... Mademoiselle de la Vigne connue de tout ce qu'il y avoit de personnes d'esprit dans Paris, et qui n'avoit pas moins de modestie que de facilité à s'exprimer en quatre ou cinq langues, aimoit les Devises, et les faisoit aimer à toutes les personnes qui la voyoient, parce qu'elle en faisoit de fort justes et de fort spirituelles. C'est d'elle que l'auteur des Entretiens d'Eugene et d'Ariste a parlé en divers endroits de l'entretien des Devises. C'est cette malade tres-spirituelle et tres-vertueuse qu'il dit qu'un de ses amis a représentée par un soleil éclipsé avec un mot italien, *E pur le oscura tutte*... Elle avoit fait elle-même au fort de son mal une Devise, qui monstroît sa foy et sa resignation aux ordres de Dieu. C'estoit le bassin d'une fontaine où une pierre fait des cercles en tombant, avec ces mots italiens: *Ferisca pur che coroni*. Qu'elle me frappe pourvu qu'elle me couronne. Cette Devise luy convenoit d'autant mieux que c'estoit une pierre dans le rein, qui estoit la cause de ses douleurs et qui fut enfin celle de sa mort...²⁵

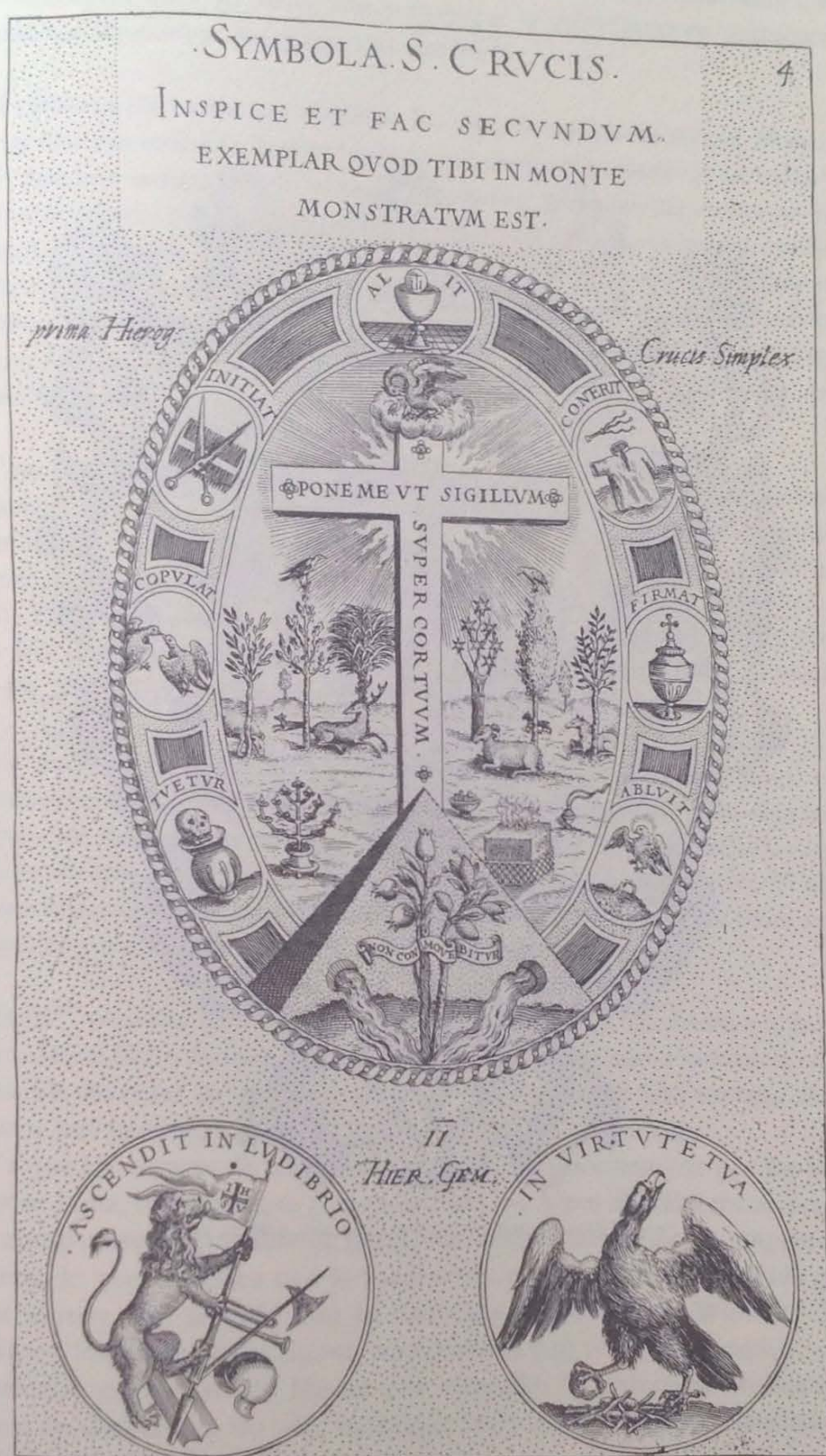


FIG. 41. DE «SYMBOLA». TYPOTIUS ROMA, 1603.

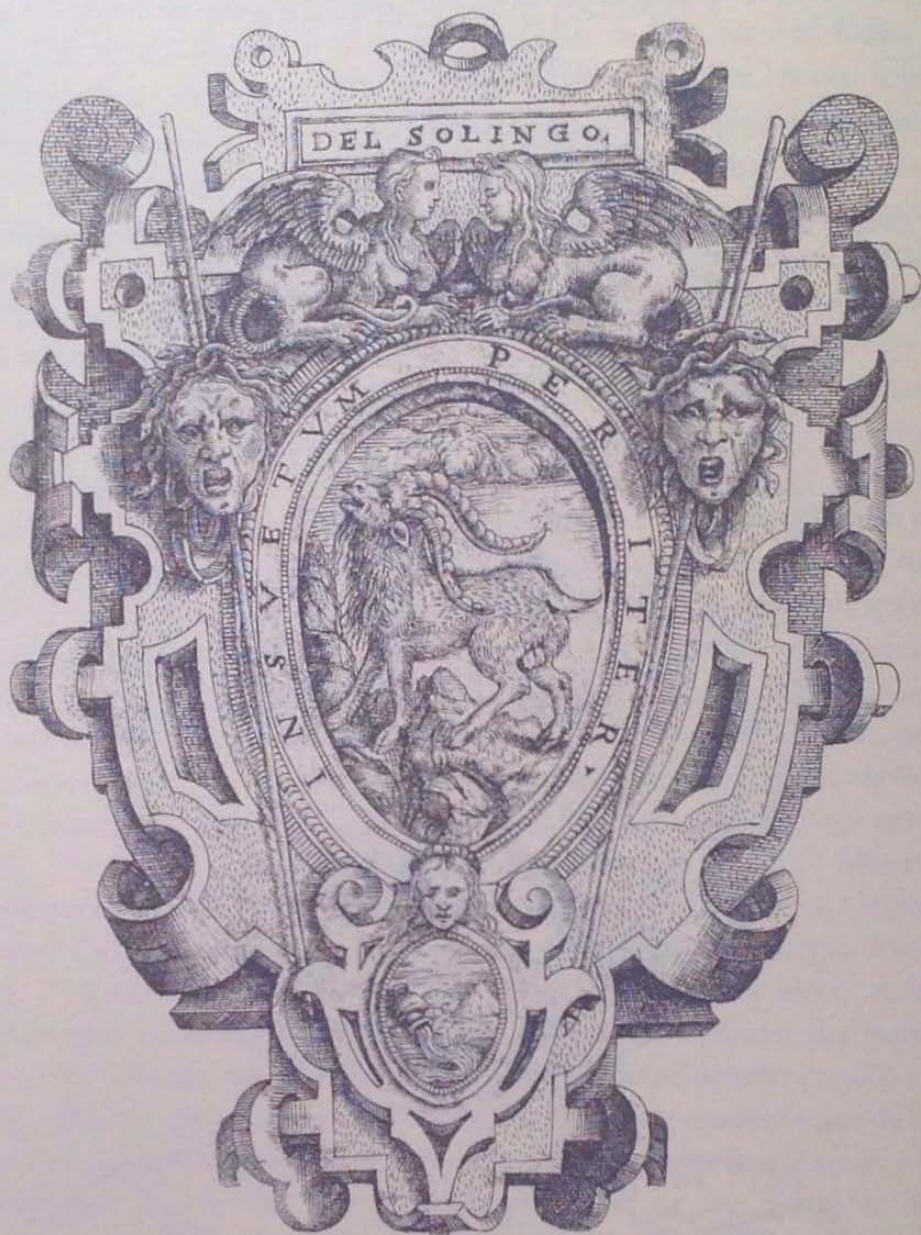


FIG. 42. DE «RIME DEGLI ACCADEMICI OCCULTI», BRESCIA, 1568.

Muchas de las empresas recogidas por Giovio están tomadas de los jeroglíficos de Horapolo, y este origen común con el de los emblemas hace a veces difícil distinguir unas de otros. Los tratadistas se esforzaron en mantener los dos géneros separados. Así Capaccio escribe²⁶:

El emblema sólo tiene que alimentar los ojos, la empresa la mente. El primero pretende sólo una moraleja, la segunda tiene por objeto el concepto de las cosas. Uno es más delicioso cuanto más se adorna con objetos, y aunque tales cosas no pertenezcan a la esencia del emblema, necesita otras imágenes, grandes o pequeñas, o grotescos y arabescos, para adornarlo. La otra tiene en ocasiones más belleza visual cuando es simple y escueta, sin otro ornamento que una rúbrica. En una palabra, el emblema tiene su título como texto, siendo éste la esencia de la imagen, y la empresa contiene el lema, que insufla coraje sólo a su creador, que con una idea secreta concibió la pintura.

Capaccio, sin embargo, admitía que «la empresa puede utilizarse como un emblema, despojándola de su lema y enriqueciéndola con una inscripción; y un emblema, por otra parte, puede convertirse en una empresa añadiéndole un lema». Esto es de hecho lo que hizo H. A., el autor de *Partheneia sacra* (1633). Para cada uno de sus símbolos ofrece una empresa y un emblema, entre los que no hay otra diferencia que los versos añadidos al segundo (fig. 43). Pero Ercole Tasso contradice a Capaccio²⁷:

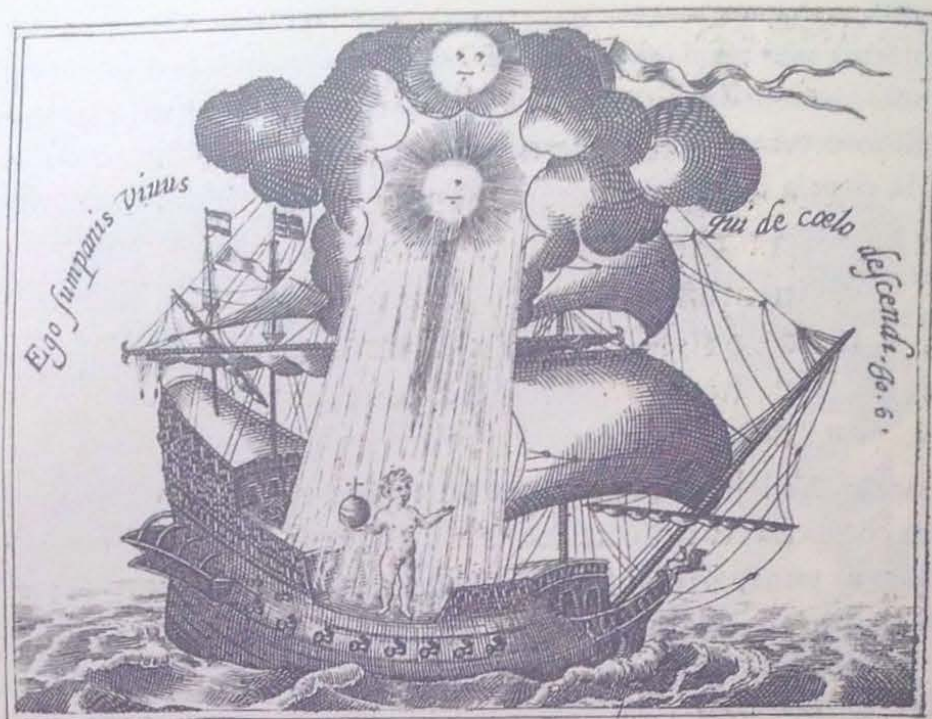
No puede negarse que ciertas ilustraciones de empresas pueden servir como emblemas; pero es falso que una empresa pueda convertirse en emblema simplemente privándolo de su lema y poniendo en su lugar una inscripción: pues ni la empresa extrae su esencia sólo del lema, ni el emblema lo es por su inscripción. El último contiene una moraleja y tiene una aplicación universal, será emblema tanto sin una inscripción como con ella...

Ferro²⁸ pensaba que el objeto más adecuado para un emblema era una pintura fantástica y ficticia, «porque en aquello destinado a instruir a otro es permisible inventar lo que uno quiera» —por ejemplo una tortuga alada— mientras que la empresa debería consistir en cosas verdaderas...

Ya que las normas de la empresa eran fijadas estrictamente por los académicos de Italia, mientras que al otro lado de los Alpes el emblema se desarrollaba comparativamente libre de preceptos, puede decirse que la empresa es al emblema lo que lo clásico es a lo romántico, o como la forma cerrada es a la forma abierta, de acuerdo con la conocida definición de Wölfflin. En el extranjero los dos géneros fueron confundidos con frecuencia, como revelan los propios títulos de los libros; por ejemplo, la colección Rollenhagen, impresa en Colonia en 1611-13, intitulada *Nucleus Emblematum selectissimorum, quæ Itali vulgo Impresas vocant*.

Stefano Guazzo, en aquel de sus *Dialoghi Piacevoli* que trata de empresas,

THE EMBLEM.



THE DEVISE.

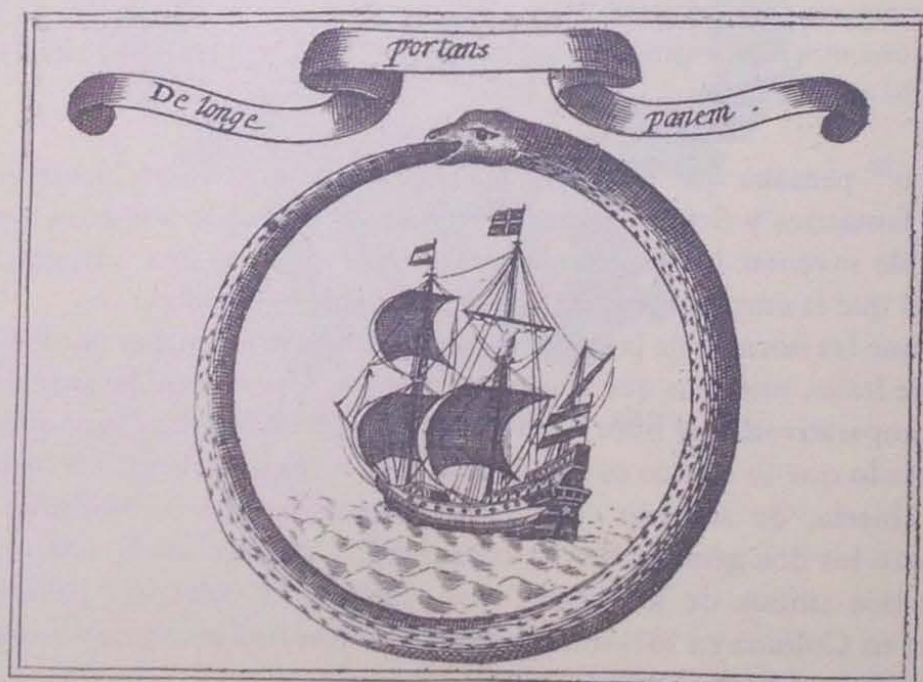


FIG. 43. DE «PARTHENEIA SACRA». H. A. ROMA, 1633.

parece dar motivos para esa comparación con lo clásico y lo romántico cuando escribe²⁹:

Aunque entre los emblemas hay algunos que son poco comunes y sentenciosos, no otorgo a este género, sin embargo, la estimación que a otros, porque me desagrada esa libertad que tienen de traer por los pelos, sin reserva, no sólo cualquier tipo de figura de hombres, plantas, pájaros y animales, no importa cuán inferior y pestífera sea, sino tanto como quieran; y en ocasiones no es suficiente para su comprensión el lema que sobre ellos se compone, sino que se necesita añadir unos cuantos versos a modo de glosa, e imitar a ese pintor torpe que habiendo pintado una liebre y un perro tan lamentablemente que no podía distinguirse uno de otro, escribió en mayúsculas debajo: esto es una liebre; esto es un perro. Por no mencionar el hecho de que una vez leídos los versos bajo el emblema las imágenes son inútiles y superfluas, y sirven sólo como pasatiempos de niños, como pasa con las ilustraciones de las fábulas de Esopo. Y por lo tanto, raros ingenios, habiéndome dado cuenta con el paso del tiempo de que estos emblemas son o demasiado libres o demasiado toscos, he preferido ocultar sus secretas opiniones tras el delicado velo de las empresas, que son más cabales, más difíciles y más excelentes que los emblemas.



Amytié entre les freres.



Si amytié se treuue es estrangers,
De combien plus entr'e amys & parës,
Doit elle auoir ses effectz apparens,
Nõ pas faintifz, desloyaulx ne legers?



1 «La Letteratura delle "Imprese" e la fortuna di esse nel 500», apéndice al volumen *Luca Contile, uomo di lettere e di negozi del secolo XVI* (Florenzia, 1903, Pubblicazioni del R. Istituto di Studi Superiori).

2 Hoja 14 v.º.

3 Ver ejemplos en los poemas de Machaut y Froissart. Así, en *Voir Dit* dice Machaut:

*Comment li ancien entaillioient
L'image d'Amour, ou paignoient,*

y cita tres inscripciones que rodean la imagen del dios del Amor: «De cerca y de lejos», «A muerte y a vida», «Y en invierno y en verano», y termina:

*enseigne et devise
Qu'à parfaite amour rien ne chaut,
D'iver, d'esté, de froit, de chaut.*

4 Véase A. Salza, *op. cit.*, págs. 207 y ss. Obsérvese la carta de Poliziano a Geronimo Donati, allí citada, a propósito de los pesados que le pedían empresas. Véase también A. Warburg, «Delle "Imprese amorose" nelle più antiche incisioni fiorentine», en *Rivista d'Arte*, III (1905), ensayo ahora incluido en *Gesammelte Schriften*, I (Leipzig, 1932), págs. 77-88. Estas empresas son precursoras de los emblemas de amor holandeses que se intercambiaban como regalo los amantes; la mayor parte de ellos representa un par de enamorados con un espacio en blanco destinado a ser rellenado con las armas del que lo ofrecía. Véase pág. 129.

5 En la introducción a *The Romantic Agony* (Oxford University Press, 1933).

6 En el margen: *In omnibus eius operibus intelligitur plus semper quam pingitur; et cum ars summa sit, ingenium tamen ultra est.* Plinio, libro 35, cap. X. El autor interpreta el pasaje de este modo: «Quoique l'Art y fût dans sa

perfection, et qu'il n'y eût rien à ajouter à la peinture, les connoisseurs y marquoient toujours quelque chose de plus beau et de plus parfait que la peinture même».

7 Véase *The Romantic Agony*, pág. 13.

8 Véase Robert Klein, «La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les imprese, 1555-1612», en *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* (Ginebra, 1957), t. XIX, págs. 320-341.

9 Puede leerse otro argumento curioso en el tratado de Ercole Tasso (págs. 258 y ss.), en donde critica la empresa de los Accademici Intronati elogiada por Camillo Camilli (*Imprese*, Venecia, 1586) y por Bargagli (fig. 33):

Aquellos primeros fundadores de una tan ilustre y famosa Academia eran representados, si podía dar crédito a mis ojos, por una de esas calabazas que, una vez están secas y vacías, sirven para guardar la sal. Y para que fuera reconocida como tal colocaron sobre ella dos manos de mortero de las que se suelen utilizar para picar el bloque de sal. Y nos inclinamos a pensar que ellos fueron los autores de esta invención, desde el momento en que habían ya encontrado y elegido el nombre de *Intronati* (i.e. pasmados), para así emplear una imagen de acuerdo con su nombre; porque estas calabazas cuando son golpeadas, no importa cuán levemente, por dentro o por fuera, hacen un grande y pasmoso ruido.

Tasso objeta:

Cosas tales no tienen ni la noble ni la hermosa apariencia que han de tener las empresas según Giovio, Palazzi, Taegio y el académico Materiale; más bien son humildes herramientas, rechazadas como tales por Ammirato y Guazzo, cosas que mueven a burla y desprecio, y que por ello son combatidas por Farra. De todo esto se desprende

que las empresas hechas de cuerpos celestiales, de acuerdo con el gusto de Torquato (Tasso), son más bellas y maravillosas. Por lo tanto, esta empresa de la calabaza no es la mejor: las majas no se relacionan de ningún modo con la calabaza, sino con el mortero. Por esta razón puede decirse que la empresa es defectuosa en cuanto a la conexión de sus partes, la cual Capaccio sostiene debe regirse por la necesidad, y la anterior no es de esas que más se ajustan a las reglas. Para la concepción de una empresa, según Capaccio, no puede uno prescindir de objetos adecuados y proporcionados, de lo contrario la naturaleza y propiedad de la empresa se desbarataría. Y añadiré: lo propio de una calabaza no es contener sal, ni es propiedad de la sal estar contenida en una calabaza más que en cualquier otra clase de vasija: si esto sucede en Toscana, no es costumbre en otras partes de Italia ni en otras provincias, ni lo hace todo el mundo. Así que no es una propiedad de la calabaza sobre la que se puede asentar algo, sino una simple presunción y un mero capricho de quienquiera que sea. Por lo tanto, tal empresa no es siquiera buena, no digamos ya perfecta. El *Meliora* [del lema *Meliora latent*] presupone que la calabaza es buena, lo cual está lejos de la verdad. De hecho la calabaza ha dado lugar a refranes para significar que un hombre o una mujer es un burro: «zucca mi da sale; donna zucca al vento»; y «come colei che poco sale aveva in zucca», «dijo Boccaccio en sus cuentos... Y nadie sostendría que *Meliora* deba ser tomado como afirmativo y no como comparativo, porque este expediente no es aceptable...

Y así sucesivamente, de modo que hoy nos preguntamos a quién convenían más esos refranes, si a los *Intronati* que inventaron la empresa, a Camilli que la elogió, o a Tasso que malgastó tantas páginas en argumentos metafísicos sobre ellas. ¡Y aún éstas usurparon el nombre de estudios y fueron calificadas de asuntos fecundos, bellos y deliciosos por las academias de la época!

10 Pág. 52.

11 Págs. 128-129.

12 *Della realtà e perfezione delle imprese*, pág. 403.

13 A un lector moderno puede sorprenderle la semejanza entre esta calificación y un alegato en pro de la deformación practicada por los pintores modernos que encontramos en la obra de Matteo Marangoni, *Saper vedere*

(Milán, 1933), pág. 60: «¿Qué es, en definitiva, la deformación que tanto impresiona al público frente a, digamos, la pintura de Modigliani? Se trata de lo mismo que en literatura se ha llamado hipérbole; un procedimiento común a los poetas y prosistas de todo tiempo y lugar. ¿Por qué es entonces que siendo admitido en literatura como cosa normal se encuentra tan asombroso cuando se emplea en las artes visuales? Simplemente porque estamos acostumbrados a la hipérbole en literatura desde el momento en que el lenguaje hablado está lleno de tales figuras del discurso, mientras que no estamos familiarizados con las hipérboles visuales, i.e. deformaciones». De hecho, muchos pintores modernos, para justificar su punto de vista, muestran no menos ingenuidad que la que encontramos en los antiguos tratados sobre la empresa.

14 *I Discorsi sopra l'Imprese*, pág. 116.

15 *La Science et l'Art des Devises* (París, 1686), págs. 37 y ss.

16 *Op. cit.*, pág. 37.

17 *Op. cit.*, pág. 6.

18 Ercole Tasso, por ejemplo, era de la opinión de que cuantas menos palabras se emplearan, más ingenioso era el lema, ya que «por hablar menos nos acercamos más a los ángeles, al ser las palabras una ayuda con que se repara nuestra naturaleza imperfecta».

19 *Op. cit.*, pág. 57.

20 Pág. 42.

21 Véase, por ejemplo, la introducción de J. Aynard en *Les Poètes Lyonnais précurseurs de la Pléiade* (París, 1924), págs. 13-14.

22 Sobre Epicuro, véase E. Pèrcopo en *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. XII (1883), págs. 36-52.

23 *La Science et l'Art des Devises*, pág. 56.

24 A. Salza, *op. cit.*, págs. 219 y 244.

25 La piedra parece al menos haber afilado el ingenio de los escritores de conceptos. Un soneto de Ciriaco di Pers (incluido en *Lirici marinisti* de Croce, pág. 371) dice que la naturaleza ha empezado a empedrar al poeta desde su interior, y que allí en sus entrañas crecen los mármoles destinados a convertirse en su tumba. Cowley compara la operación para extraer la piedra realizada por el doctor Scarborough, en un poema que le dedica,

nada menos que con el milagro de Moisés:

*Como Moisés,
no otra cosa golpeasteis que la roca
y certera el agua brotó libre*

El mismo juego de palabras (*Percussit Petram et fluxerunt Aquæ*) fue utilizado cuando el Cardenal Altieri, complacido con la esta-

tua de la bendita Ludovica Albertoni realizada por Bernini, otorgó al hijo del escultor el cargo de Secretario de la Junta de Aguas (véase, de S. Fraschetti, *Il Bernini*, Milán, 1900, págs. 396-397).

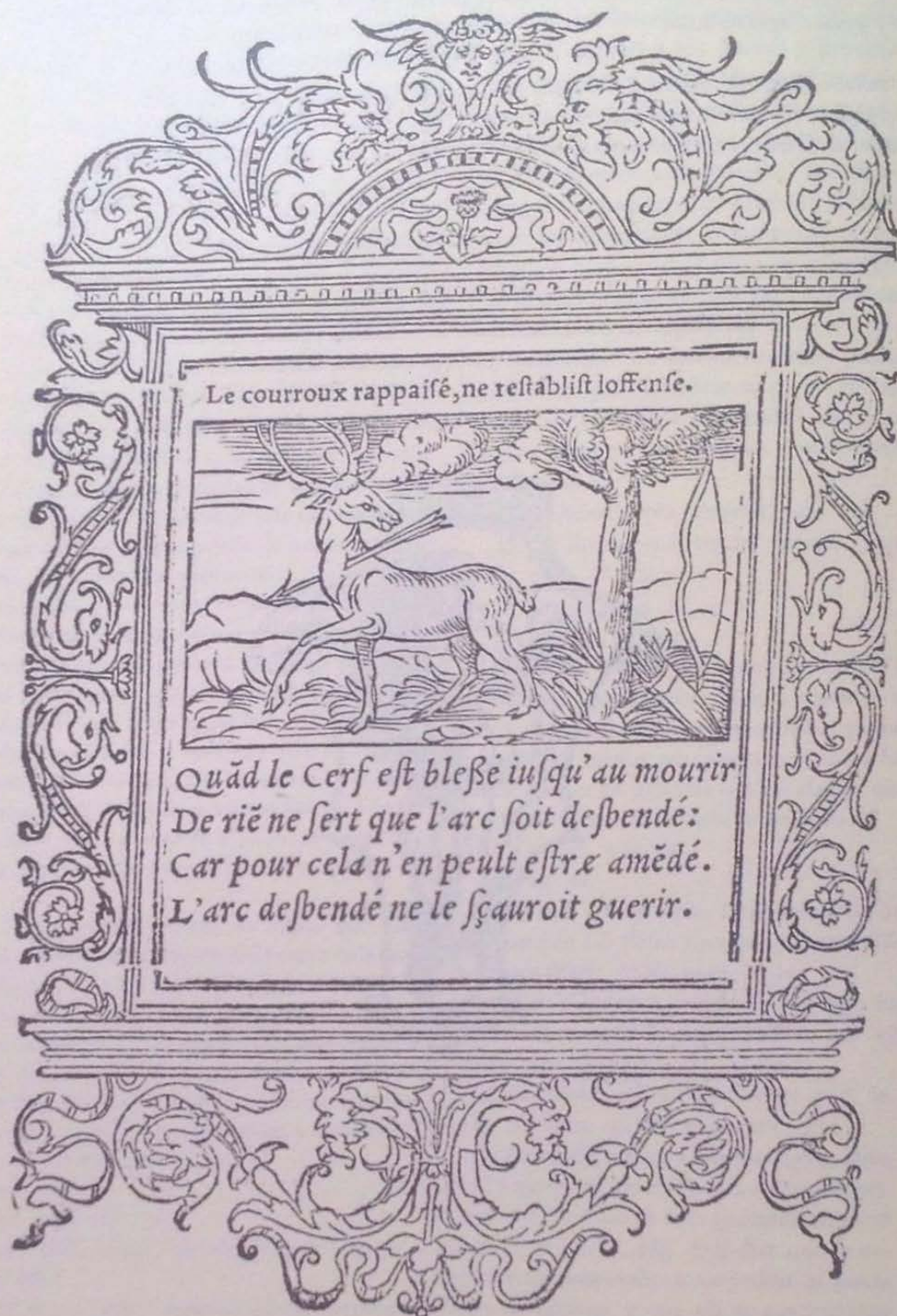
26 *Delle Imprese*, págs. 2v.^o-3.

27 *Della realtà*, etc., pág. 292.

28 *Teatro d'Imprese*, pág. 69.

29 Ed. Venecia, 1590, pág. 180.





CAPÍTULO III

AMOR PROFANO Y SAGRADO

I

AMOR PROFANO

LOS emblemas de amor, como hemos visto, aparecieron ya con los primeros emblemistas. Alciato sacó algunos de la *Antología Griega*; Bocchi, La Perrière, Corrozet, siguieron sus pasos. Maurice Scève en *Delie* (1544) engasta joyas de empresas en el buen oro de sus versos, empresas que eran realmente cristalizaciones de conceptos de la lírica amorosa. Su afición a lo abstruso y lo alegórico ha sido calificada de medieval; y verdaderamente su libro es de alguna manera un *documentum de mottis obscuris Amoris*, el cual «no deseamos sea comprendido por aquellos que con nosotros están»¹, al estilo de los *Documenti d'Amore* de Francesco da Barberino (1264-1348). Y es que el propósito principal de la empresa era, como ya hemos dicho, representar la propia idea de manera que no fuera evidente para todos y cada uno. Los *Documenti d'Amore* debieron satisfacer el gusto de la época, a pesar de ciertas diferencias obvias, porque en el XVII Federigo Ubaldini preparó una edición de ellos, y reemplazó las miniaturas del manuscrito por composiciones alegóricas muy parecidas a emblemas, diseñadas por varios artistas (entre los que estaba Federigo Zuccari, pintor aficionado a las alegorías como no ha habido otro) y grabadas por Bloemaert. Si miramos el frontispicio de estos *Documenti d'Amore* impresos en Roma en 1640 encontramos el Cupido de los alejandrinos, Κηριοκλέπτης que, picado por las abejas, se queja:

*Dum documenta probi tradit Franciscus Amoris
Me ferientis acu perculit ictus Apis.*

Es el mismo Cupido que aparece en los *Amorum Emblemata* de Vænius, de los que hablaremos en breve.

Por lo tanto, si por un lado no erramos al detectar un sentimiento medieval en la *Delie* de Scève, por otro es igualmente correcto ver en ella una anticipación del Barroco, del mismo modo que la definición de D'Ancona *secentisti del Quattrocento* conviene a Cariteo, Serafino, Tebaldeo, a quienes Scève había imitado, o mejor dicho, saqueado².

¿Cuál era, después de todo, la novedad que Scève introdujo con las empresas en su libro de lírica? Ofrecer los equivalentes visuales de los conceptos que la poesía lírica poseía tiempo ha. Tomemos como ejemplo este soneto de Boccaccio.

*Questo amoroso fuoco è sì soave,
 Che tuttora ardo e parmi crescer vita,
 Ma vedo ben che, se 'l ciel non m'alta,
 Rotta è fra duro scoglio la mia nave.
 Tal mi tien chiuso sotto a mille chiave,
 Che, con sua faccia angelica e polita,
 Or pena eterna or dolcezza infinita
 Mi mostra, or m'assicura ora mi spave.
 Così, del mio fin dubio, ardendo spero
 Nel fuoco rinovar come fenice,
 E questo d'ogni doglia è medicina.
 Né posso, a mio giudicio, dir con vero
 Che per cosa terrena esser felice
 Io cerchi, ma d'effigie alta e divina.*

*[Este amoroso fuego es tan suave
 que a todas horas ardo y parezco más vivo,
 pero bien sé que a menos que el cielo
 me ayude, se estrellará mi barca en los escollos.
 Una me guarda bajo siete llaves
 que con su rostro angélico y luciente
 o pena eterna o infinita dulzura
 me enseña, me asegura o me previene.
 Dudoso de mi fin, ardiendo espero
 renacer en el fuego como fénix
 y esto es remedio de todos mis dolores.
 No puedo, en mi opinión, decir sincero
 que busco en lo terreno mi alegría
 sino en una figura alta y divina.]*

Tratemos de ver este soneto a través de los ojos de un emblemista; será como bruñir con una gamuza las metáforas a las que el uso excesivo ha privado de esplendor.

Podríamos ilustrar las primeras dos líneas con la imagen de la salamandra, que de acuerdo con una antigua superstición, encuentra en el fuego su alimento. El emblema 115 de Vænius, en efecto, contiene esta imagen, con el lema *Mea vita per ignem*; y Heinsius, en sus *Emblemata amatoria*, había empleado con anterioridad la salamandra con las palabras *A autrui mort, a moy vie*. El cuarto verso del soneto de Boccaccio puede ilustrarse con el emblema 55 de Vænius, que muestra un barco sacudido por las olas. La metáfora del primer terceto halla su equivalente, por ejemplo, en el emblema decimoprimer de Scève, es decir, el fénix acompañado de las palabras *De Mort a Vie*. «E questo d'ogni doglia è medicina», podría encarnarse en el emblema 85 de Vænius, *Amans amanti medicus*. Y así sucesivamente.

Como hemos dicho, hay metáforas oscurecidas por el uso prolongado. La del barco, por ejemplo, procede de Ovidio (*Amores*, II, iv, 8 y II, ix, 31-32) y ya los poetas provenzales la habían empleado. Había llegado a ser hasta tal punto un lugar común que no ofrecía ningún rasgo de personalidad. Pero el emblemista rescató estas metáforas degradadas y las reanimó lo suficiente como para devolverles la frescura que debieron tener en época alejandrina. E incluso antes de que los pequeños Cupidos vestidos de floristas, vendimiadores, perfumistas, orfebres y abatanadores vieran de nuevo la luz en los negros muros de la Casa de los Vettii, los emblemistas sabían cómo crear un ejército semejante, tan bien se habían embebido del espíritu alejandrino.

Los emblemas amorosos florecieron en Holanda, donde el emblema se convirtió en una forma destacada de la literatura nacional. Ya se han estudiado los emblemas en Holanda³, así que aquí no haré más que echar un vistazo a los emblemas no relacionados con el amor. Fueron creadores de emblemas Vondel, Roemer Visscher (*Zinne-poppen*, Amsterdam, 1614), y sobre todo Cats, cuyos libros aún forman parte de los adornos de los hogares holandeses (*Silenus Alcibiadis, sive Proteus*, Middelburg, 1618; *Maechden-plicht*, ibid., 1618; *Spiegel van den ouden ende nieuwen Tijd*, La Haya, 1632). Cats buscaba su inspiración en los refranes y en la vida diaria; sus emblemas realistas constituyen un complemento del género, pintando y proporcionando interesantes testimonios para la historia del traje⁴. Los *Emblemata of Zinnewerck* de J. de Brune (Amsterdam, 1624) (fig. 44) son en este sentido especialmente dignos de reseña.



FIG. 44. DE «EMBLEMATA OF ZINNEWERCK». DE BRUNE. AMSTERDAM, 1624.



FIG. 45. DE «SILENUS ALCIBIADIS». CATS. MIDDELBURG, 1618.

En cualquier caso los emblemas morales de Cats, al no ser frecuentemente más que refranes ilustrados (fig. 45), tienen poco que enseñarnos acerca del gusto por los conceptos, aunque ilustran la inclinación que en el siglo XVII se tuvo por las imágenes, la erudición y lo alusivo. Respecto a lo último, repárese en las palabras de introducción de Cats al *Spiegel*, basadas en la definición corriente: *Proverbium est sermo acutus rem manifestam obscuritate tegens* (que es la *acutezza recondita* de Castiglione):

Los proverbios son particularmente atractivos porque gracias a un algo misterioso, y pareciendo ser una cosa, en realidad contienen otra, con lo cual el lector, habiendo captado a su debido tiempo su exacto significado e intención, experimenta un maravilloso placer en su alma, no distinto de quien tras buscar un poco encuentra un racimo de uvas bajo espesas hojas. La experiencia nos enseña que muchas cosas ganan no siendo visibles por completo, sino algo veladas y ocultas.

El caso de los emblemas de amor difiere del de los proverbios en que no sólo recurrían a las metáforas de los poetas, sino también a jeroglíficos y empresas. Añadían una nota de delicadeza alejandrina al humanismo holandés, que en el siglo XVI había enriquecido la lista de poetas latinos modernos con el nombre de Johannes Secundus, autor de la muy popular *Basia* (publicada póstumamente en 1539).

Al principio del siglo XVII fue publicado en Amsterdam un pequeño volumen rectangular en cuarto con estas líneas por título: *Quæris quid sit Amor, quid amare, Cupidinis et quid castra sequi? chartam hanc inspice, doctus eris. Hæc tibi delicias hortumque ostendit Amorum: — Inspice; sculptori est ingeniosa manus.*

La inspiración en Ovidio es evidente:

Siquis in hoc artem populo non novit amandi

Hoc legat et lecto carmine doctus amet.

(*Ars amatoria*, I, 1-2)

Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido.

(*Amores*, I, ix, 1)

Y ovidiano es el carácter de los versos holandeses *Aen de Ioncvrouwen van Hollandt* («a las damiselas de Holanda») que preceden a los veinticuatro emblemas. Estos versos están firmados por «Theocritus à Ganda». No es otro que el poeta y humanista holandés Daniel Heins (Heinsius). Pero el nombre de Heinsius no aparece ni en esta edición ni en la primera, que ostenta la fecha de 1608. Estos emblemas de amor están enmarcados por orlas circulares sobre cuya mitad superior pueden leerse dísticos latinos de Petrus Scriverius. Vale la pena examinarlos atentamente⁵.

El primero, con un Cupido en el momento de alimentar a un león, lleva por lema el bien conocido hemistiquio de Virgilio (*Ecl.*, X, 69) *Omnia vincit Amor*. En el segundo, Amor aviva con un fuelle el fuego sobre el que se calienta una olla, y su lema es *Au dedans je me consume*. Heinsius, en este caso, sólo ha añadido la figura del Amor a la empresa n.º 36 de Scève, que muestra un cazo puesto al fuego, con el lema *Dedans ie me consume*. Éste es el caso también del tercer emblema (figs. 46 y 48) tomado, junto con el lema *Mes pleurs mon feu decelent*, de la empresa 23 de Scève, la que representa un alambique (fig. 47). Este emblema, con un lema distinto pero con la figura del Amor avivando el fuego de un horno, se encuentra también en el *Theatre de La Perrière* (emblema 79) (fig. 49), y no es sino la traducción a emblema de uno de los conceptos más comunes de la lírica amorosa⁶. Había sido transmitida a los poetas franceses (Marot, Pontus du Tyard, etc., además de Scève), por Serafino, cuyo *Se porto dentro una fornace ardente...* era una mera repetición de una de las paradojas de Petrarca (balada *Quel foco*):



FIG. 46. DE «EMBLEMATA AMATORIA». HEINSIUS. [AMSTERDAM, ca. 1606.]



FIG. 49. DE «NEDERDUYTSCH E POEMATA». HEINSIUS. AMSTERDAM. 1616.

Per lagrime, ch'io spargo a mille a mille,
 Conven che 'l duol per gli occhi si distille
 Dal cor, c'ha seco le faville e l'esca,
 Non pur qual fu, ma pare a me che cresca.
 Qual foco non avrian già spento e morto
 L'onde che gli occhi tristi versan sempre?
 Amor (avvegna mi sia tardi accorto)
 Vuol che tra duo contrari mi distempre...

[Con las lágrimas que de a millares yo derramo,
 conviene que el dolor por los ojos gotee
 desde el corazón, que en sí tiene fuego y yesca;
 no sólo cual ya fue, sino paréceme que creciera.
 ¿Qué fuego no tuvieran ya apagado y muerto
 las ondas que los tristes ojos derraman para siempre?
 Amor, aunque tarde me haya dado cuenta,
 quiere que entre dos contrarios yo me consuma.]⁷

El concepto ilustrado en el cuarto emblema es también de Petrarca, pero tanto la imagen de la vela derritiéndose ante el fuego como el lema *Ardo d'appresso e da longhi* (sic) *mi struggo* (una refundición del petrarquista *Che da lunge mi struggo e da press' ardo*, del soneto *L'aura gentil*), han sido tomados del emblema 40 de Junius.

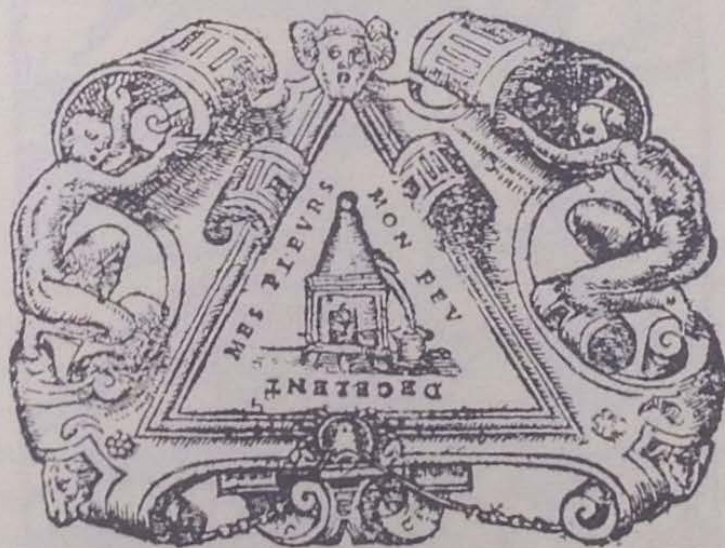


FIG. 47. DE «DÉLIE» SCÈVE LYON, 1544.

Los *Symbola heroica* de Paradin y Simeoni proporcionaron los dos emblemas siguientes: el quinto, Amor sujetando una antorcha invertida, con el lema *Qui me nourrist, m'estaind*, tomado de la empresa de la antorcha apagada con el lema latino *Qui me alit, me extinguit* (el emblema número 54 de Georgette de Montenay es un hombre sujetando boca abajo una vela con el lema *Quod nutrit me consummat*); en cuanto al sexto ya nos hemos referido a él, es la salamandra entre las llamas, y está tomado de la empresa de Francisco I pero con un lema diferente, *A autrui mort, a moy vie*, que resulta ser un eco de conceptos petrarquistas (canción *Ben mi credea*):

*Di mia morte mi pasco e vivo in fiamme:
Stranio cibo e mirabil salamandra...*

*[De mi muerte me alimento y vivo en las llamas:
manjar extraño y milagrosa salamandra...]*

que se encuentra asimismo en Cariteo (son. CVI):

*Si come salamandra in fiamme ardenti
Ove si more altrui, vive in diletto...*



FIG. 48. DE «LE THÉÂTRE DES BONS ENGINS». LA PERRIÈRE. PARÍS, 1538.



FIG. 50. DE «DÉLIE». SCÈVE. LYON, 1544.

[Como una salamandra, en las llamas ardientes donde perecen otros, vivo yo alegremente...] empleado por Scève (diz. 99: «Sans lesion le Serpent Royal vit») y por otros. Con el séptimo, Amor en el acto de colocar una linterna en un nicho, acompañado del lema *Je ne le puis celer*, regresamos a Scève, cuya quinta empresa es la linterna con las palabras *Celer ne le puis*: (fig. 50) una representación pictórica de un pasaje de Ovidio (*Her.*, XII, 37-38) que ha llegado a ser proverbial:

*quis enim bene celat amorem?
Eminet indicio prodita flamma suo*⁸.

El octavo emblema, los mosquitos que se queman con la vela, está tomado junto con el verso de Petrarca *Così de ben amar porto tormento* [Así sufro el dolor de bien amar], de la canción *Ben mi credea*, del emblema 49 de Junius (similar a la empresa de Simeoni de la mariposa que se quema en la vela, con el lema *Così vivo piacer conduce a morte*: [Así un vivo placer lleva a la muerte]⁹). El noveno, el molino y Amor lanzando flechas al aire, y el lema *Ni spirat immota*, recuerda al emblema 85 de La Perrière, en el que sin embargo se ilustraba un caso de imposibilidad (un hombre que intenta poner en movimiento las aspas de un molino con un fuelle). El décimo, en el que Cupido señala el cielo con el sol, la luna en dos fases y las estrellas, procede de la segunda empresa de Scève, en la cual la luna, en tres fases, aparece en un campo de estrellas (fig. 51); pero en lugar del lema francés *Entre toutes une*

parfaicte, Heinsius adopta *Inter omnes* (de Horacio: *Micat inter omnes Iulium* *sidus*) que acompañaba la famosa empresa hecha por Molza para Giulia Gonzaga por orden del Cardenal Ippolito de' Medici. Para los dos emblemas siguientes, el halcón que vuelve al halconero, con el lema *Je reviens de mon gré aux doulx lacqs qui me serrent* (emblema 11) (fig. 52), y un Cupido que atrae a un pichón de un palomar para encerrarlo en una jaula (emblema 12: *O l'estroit eslargir*) (fig. 53), no puedo encontrar precedentes —a menos que admitamos para el primero la empresa del halconero de Simeoni—, pero la comparación del amante con un gavilán, que aún podía resultar algo original para el poeta anónimo del siglo XII que escribió el soneto «Tapina a me, ch'amava uno sparvero... A lo richiamo ben m'era manero...» [«Ay de mí, que quise a un

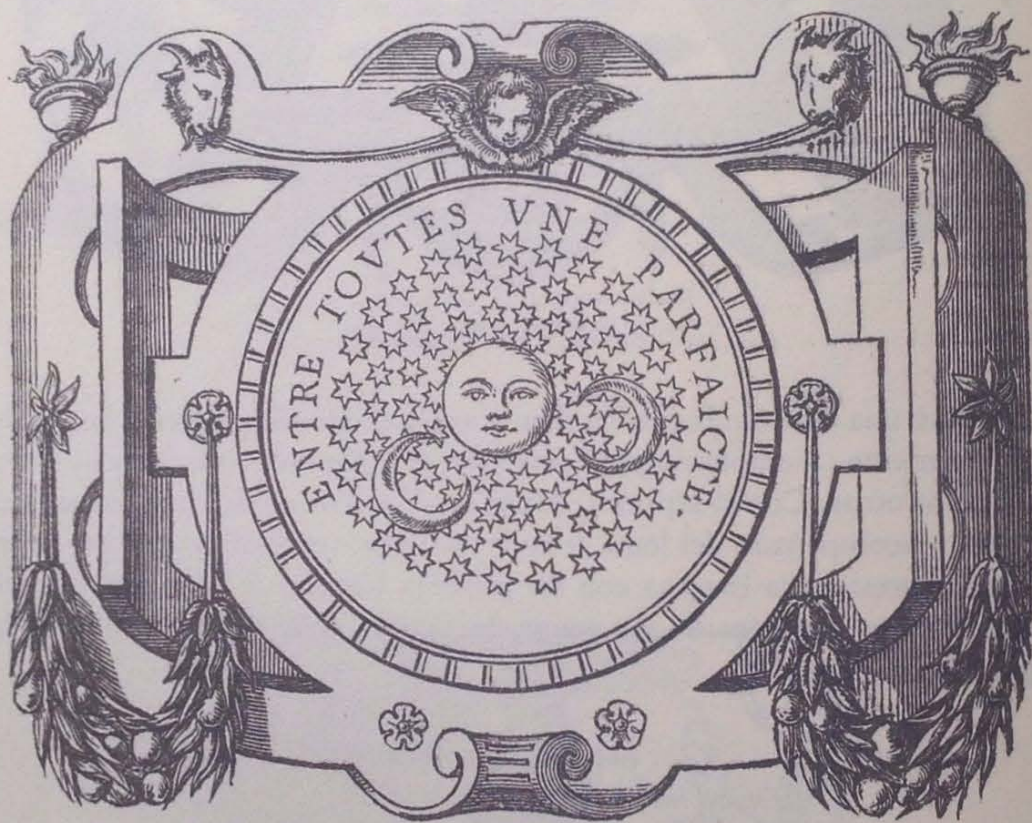


FIG. 51. DE «DÉLIE» SCÈVE. LYON, 1544.

gavilán... dócil era a mi señuelo...»] se había convertido en un lugar común con el paso del tiempo. Todavía más trillado es el concepto ilustrado por el emblema 13, cuyo lema es *De douceur amertume* (fig. 54): un panal del que brota una planta de ajeno, mientras Cupido, suspendido en el aire, dispara flechas. Aquí, en forma jeroglífica, se ofrece la moraleja del emblema número 113, *Dulcia quandoque amara fieri*, procedente, como hemos dicho, de Κηριοκλέπτης. El emblema de Claude de Guise, Cardenal de Lorena, una hiedra abrazada a una pirámide con el lema *Te stante virebo* (en Paradin, Junius, Ruscelli, etc.) es investido de un significado amoroso en el emblema 14. Petrarquista es el emblema 15, del ciervo atravesado por una flecha¹⁰ y el lema *Et più dolsi* (fig. 55), del soneto *I dolci colli*:



FIG. 52. DE «EMBLEMATA AMATORIA». HEINSIUS. [AMSTERDAM, ca. 1616.]



FIG. 53. DE «EMBLEMATA AMATORIA». HEINSIUS. [AMSTERDAM, ca. 1616.]

E qual cervo ferito di saetta
 Col ferro avvelenato dentr'al fianco
 Fugge, e più duolsi quanto più s'affretta.

[Y como al ciervo herido de saeta
 con hierro ponzoñoso en el costado
 cuanto más corre la herida más le duele.]



FIG. 54. DE «EMBLEMATA AMATORIA», HEINSIUS. [AMSTERDAM, ca. 1616.]

Estos versos de Petrarca (que proceden de *Eneida*, IV, 69 y ss.) habían sugerido a Scève su empresa 18, con lema *Fuyant ma mort i' haste la fin*. Pero Heinsius tiene a la vista más bien el emblema 47 de Junius, en el que la imagen del ciervo es muy parecida y el lema procede del mismo soneto de Petrarca: *Di duol mi struggo e di fuggir mi stanco* [De dolor muero y de huir me canso]. Un ciervo proporciona también el tema del emblema 16: en este caso sacia su sed en un arroyo, como en el antiguo símbolo cristiano, con el lema *Solatium, non auxilium* (fig. 56).

El emblema 17 (19 en la edición de 1613 y en las siguientes)¹¹, representando la viña colgando del olmo seco¹², con el lema *Ni mesme la mort* (fig. 57), está tomado de Alciato, para quien simboliza la amistad que dura más allá de

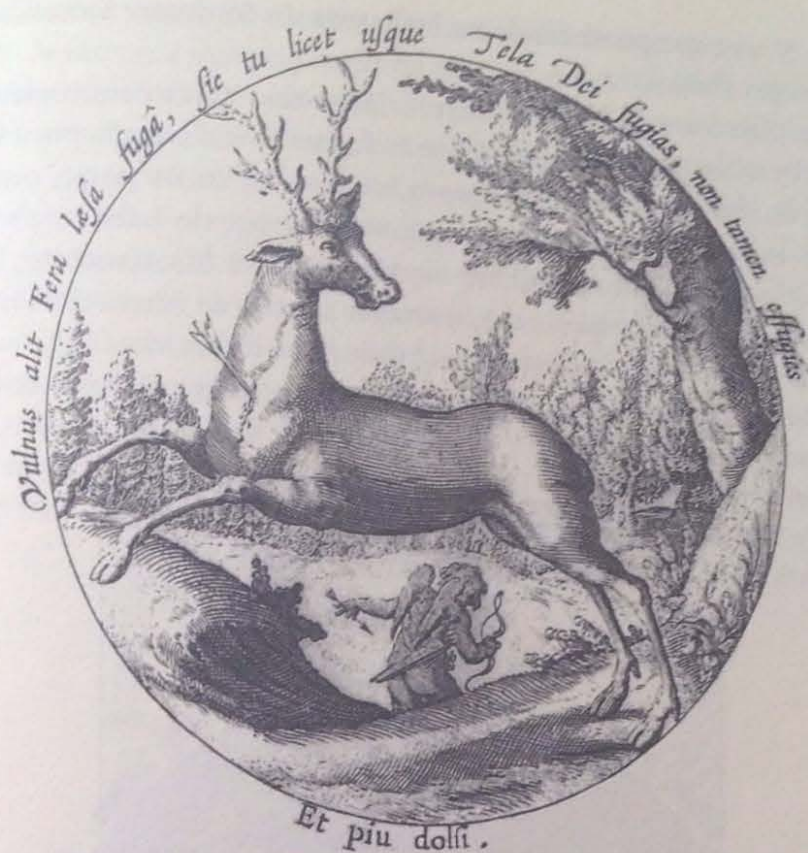


FIG. 55. DE «EMBLEMATA AMATORIA». HEINSIUS. [AMSTERDAM, ca. 1616.]



FIG. 56. DE «EMBLEMATA AMATORIA». HEINSIUS. [AMSTERDAM, ca. 1616.]

la muerte, y a su vez procedía de un epigrama de Antipater Sidonius (IX, 231 en la *Antología Palatina*).

Un tipo diferente de inspiración, no clásica sino típicamente holandesa, ha sugerido el emblema 18. El lema *C'est tard avisé* ha sido unido por Heinsius a la ilustración del refrán *den put dempen, als het kalf* (o *het paard*, como aquí) *verdronken is*, es decir, «llenar el agujero después de haberse ahogado el ternero, o el caballo» (el equivalente español sería «A burro muerto, la cebada al rabo»). El campesino, en el acto de arrojar paladas de tierra en el hoyo, tiene el pecho atravesado por la flecha que Amor le ha disparado.

Cupido en el acto de injertar (emblema 19: esto es, 17 como se dijo más arriba) aparece ya en La Perrière (emblema 81: *Le Iardinage de Cupido*, se titula en la edición no ilustrada del *Theatre*, 1536, y en la de 1583, *Le Dieu d'Amour angoisie sus tous ente*). En Heinsius lleva el lema: *Les deux sont un*. Este concepto se encuentra también en el soneto de Petrarca *Se voi poteste*:



FIG. 57. DE «EMBLEMATA AMATORIA». HEINSIUS. [AMSTERDAM, ca. 1616.]

*Del petto, ove dal primo lauro innesta
Amor più ramí...*

[Del pecho en que del primer laurel injerta
Amor más ramas...]

El emblema número 20 combina la ilustración de la empresa 33 de Scève, el ratón en la ratonera que no escapa de ella por miedo al gato apostado fuera (lema: *La prison m'est dure encor plus liberté*) con el lema del emblema 39 de Junius, *Il mal mi preme e mi spaventa il peggio* (fig. 58) ([Lo malo me persigue y el miedo a lo peor me atormenta], el primer verso de un soneto de Petrarca), que se acompaña de la representación de una paloma en una jaula sobre la que se cierne un águila. El emblema 30 de Junius es asimismo la fuente del emblema 23 (21 según lo dicho), el buey con su yugo y el lema *Sero detrectat onus qui subijt*. Heinsius había añadido la figura del Amor como boyero, lo que nos recuerda el epigrama *Λαμπάδα θεῖς, κ.τ.λ.*



FIG. 58. DE «EMBLEMATA», JUNIUS. AMBERES, 1565.

El emblema 35 de Scève, el asno con los ojos vendados que hace girar la rueda del molino, con el lema *Fuyant peine travail me suyt*, es la fuente del emblema 22 (23 según lo dicho) de Heinsius, que en lugar del asno ha colocado un caballo montado por el Amor, con el lema *Mon mal me suit*.

El emblema 21 (22 según lo dicho) lleva de nuevo otro lema de Petrarca: *Perch'io stesso mi strinsi* ([Yo mismo me pongo cadenas] del soneto *Signor mio caro*), y la imagen de un pajarillo que entra en una jaula por su propia voluntad.

Finalmente, tanto el lema (*Noctua ut in tumultis, super utque cadavera bubo*) como la imagen del emblema 24 (un cadáver en el que está posada una lechuza), están tomados del emblema 117 de Alciato (*Senex puellam amans*).



DE «NEDERDUYTSCH E POEMATA». HEINSIUS. AMSTERDAM. 1616.

Los emblemas amorosos de Heinsius fijan en forma pictórica conceptos que habían sido el repertorio de la poesía lírica durante mucho tiempo. Petrarca, bien directamente o a través de su discípulo Maurice Scève, es, como hemos visto, la fuente principal. Pero detrás de Petrarca están los poetas latinos y provenzales, sobre todo Ovidio, cuya enorme influencia había asegurado la transmisión de los conceptos clásicos del amor a lo largo de la Edad Media¹³. De este modo Ovidio resulta ser el nexo de unión con la tradición helenística, y los amorcillos de Heinsius se revelan a este respecto como los auténticos descendientes de los ἔρωτες que adornaban las paredes de las viejas casas desde los tiempos de Apolonio de Rodas y Mosco. Es el Cupido Arquero del tercer libro de *Los Argonautas*, el niño alado de los alejandrinos, capaz de prodigios de fuerza propios de un hombre y un héroe, quien, descendiendo del carro triunfal en el que Petrarca le había colocado, toma parte en las más variadas circunstancias de los hombres. En la continuación de los *Emblemata amatoria* que Teócrito à Ganda publicó en 1613 con el título *Het Ambacht van Cupido* [es decir, las ocupaciones de Cupido¹⁴], el Amor es visto en calidad de jugador de tenis, tonelero, pintor, carpintero, sastre, marino, geómetra, estudioso; se sienta ante la rueca como hizo Hércules por Onfalís, juega a los dados (como jugó a las tabas en Apolonio, *Arg.*, III, 117-118), lanza la peonza, corre tras el aro, juega a la gallina ciega, se pone un casco y se ciñe una espada, cabalga en el palo de una escoba, da saltos mortales, hace pompas de jabón, trilla el grano para simbolizar el *Perfer et obdura* de Ovidio (*Ars Am.*, II, 178) (una representación emblemática de la relación etimológica *tribula-tribulatio*), siembra semillas por las que nuevos



DE «NEDERDUYTSCH E POEMATA». HEINSIUS. AMSTERDAM, 1616.

Amores niños brotarán de la tierra, como en la siembra de Cadmo; tortura al amante en el potro y lo quema en la hoguera¹⁵.

Pero cuando Heinsius publicó *Het Ambacht van Cupido*, la afición por los emblemas de amor, impulsada por él, había ya producido otras colecciones del mismo tipo. La primera de ellas fue *Amorum Emblemata* de Otho Vænius (Amberes, 1608), a la que el propio Heinsius recurrió en su volumen. Incluso las ilustraciones de la edición de 1613 de Heinsius están realizadas al estilo de las de Vænius: en lugar de los medallones redondos rodeados de inscripciones encontramos marcos ovalados sin inscripción alguna, exactamente como los de aquéllas. El diseño de las ilustraciones de los *Emblemata amatoria iam demum emendata*, reimpresso en 1613, es, no obstante, el mismo que el de las ediciones anteriores.

Octavius van Veen de Leyden, conocido por Otho Vænius, había estudiado en Roma durante siete años con Federigo Zuccari, del que «aprendió a dibujar correctamente y adquirió soltura, junto con algunas elegantes, aunque no nobles, actitudes» (Milizia, *Enciclopedia metodica*). Junto con el amor por la antigüedad clásica Zuccari debió inculcar en Vænius ese amor por la alegoría que a su vez éste transmitió a Rubens durante los años (1596-1600) en que tuvo la fortuna de tener al gran pintor como discípulo. Los Cupidos de Vænius estaban inspirados ciertamente por aquellos de la logia de Rafael¹⁶.

Es exactamente en 1607 cuando Vænius pone a Horacio en emblemas (*Q. Horatii Flacci Emblemata*), así en *Amorum Emblemata* acudió al padre de los conceptos amorosos para traducir sus versos en imágenes. Ya Simeoni había «ilustrado y condensado en epigramas» las *Metamorfosis* de Ovidio (*La Vita et*

Metamorfoseo d'Ovidio, Lyon, De Tournes, 1559) y esas ilustraciones de Bernard Salomon, llamado Le Petit Bernard, fueron con frecuencia utilizadas como modelos por los sucesivos dibujantes de emblemas¹⁷. Pero las pinturas de Simeoni no son emblemas, mientras que las viñetas ovales de Vænius ciertamente lo son. Ovidio (*Ars Am.*, I, 42) había escrito:

Elige cui dicas, tu mihi sola places.

Vænius se inspira en ello para su segundo emblema, teniendo asimismo en mente la sentencia de Aristóteles, *Perfectus amor non est nisi ad unum*, que le proporciona el lema. Amor está pisando un abecedario en el que están escritos los números del dos al diez, pero el número uno, grabado en una hoja separada y coronado por una guirnalda, es blandido triunfalmente con la mano izquierda. El famoso *Habet sua castra Cupido* (*Am.*, I, ix, I) y el verso no menos famoso (*Ars am.*, II, 233 y ss.):

Militiae species amor est: discedite segnes...

sugieren el emblema 25 (pág. 49), del Amor con casco y estandarte, y los amantes heridos, vestidos de soldados, tras las empalizadas del campamento.

Nescit Amor magnis cedere divitiis sugiere la imagen del Amor que pisa un escudo de armas y blande una palma de victoria (emblema 33, pág. 65), mientras que el refrán opuesto *Auro conciliatur Amor* (*Ars am.*, II, 278) que ya había inspirado a Corrozet un emblema (*Amour vaincu par argent*) y había sugerido una empresa *Omnia subiecta auro* (Dánae, a quien Amor trae un plato cargado de monedas: Typotius, I, pág. 40) es representada en el emblema 65 (pág. 129) por un Cupido que ofrece una bandeja de objetos preciosos a otro que deja caer su arco y se estremece. Por otra parte (emblema 43, *Facit occasio furem*, pág. 85) encontramos una ingenua representación de un pasaje de *Remedia Amoris* (631-632):

*Non facile esuriens posita retinebere mensa,
Et multam saliens incitat unda sitim.*

No menos ingenua (un Cupido que pasa entre dos filas de sillas) es la ilustración del emblema 48, que representa un pasaje del *Ars amatoria* (III, 436):

Errat et in nulla sede moratur Amor.

El emblema 53 (pág. 105) es del mismo tipo: aquí los versos de Ovidio (*Rem. am.*, 91-92):

*Principiis obsta. Sero medicina paratur,
Cum mala per longas invaluere moras...*

se acompañan de la máxima de Séneca: *Amor facilius excluditur, quam expellitur*: Amor, que blande una antorcha, es despachado en el umbral por un hombre. *Celare vult sua furta Venus* se lee en la representación del Amor abrazando a una mujer en una oscura cueva. Cupido en el acto de soplar una vela es el protagonista del emblema 69 (pág. 137), con el lema *Agitata revivo* y los versos de *Remedia Amoris*, 731-734:

*Ut pæne extinctum cinerem si sulphure tangas,
Vivet et e minimo maximus ignis erit,
Sic, nisi vitaris quidquid revocabit amorem,
Flamma redardescet, quæ modo nulla fuit*¹⁸.

El emblema 84 (pág. 167) ilustra el extendido tema del sueño, uno de los tópicos de la poesía lírica, con los versos de Ovidio:

*Ante meos oculos præsto est tua semper imago
Et videor vultus mente videre tuos.*

El emblema 86 ilustra los versos 43-46 de los *Remedia*: (*Discite sanari...*), con



el lema *Amans amanti medicus*. El 102 ilustra, con la imagen de una playa sembrada de conchas dispersas, el verso 519 del libro segundo del *Ars amatoria*:

Litore quot conchæ, tot sunt in amore dolores...

El emblema 120 (*Vincit Amor astu*, pág. 239) está inspirado en *Amores*, III, iv, 19-20, citado de este modo:

*Centum fronte oculos, centum post terga gerebat
Argus, et hos unus sæpe fefellit Amor.*

Pero el dibujo parece una imitación del que ilustra el mismo tema en los *Emblemata* de Sambucus (*Dolus inevitabilis*) (fig. 59), mientras que el emblema 11, inspirado en las *Metamorphoses* (I, 461 y ss.), recuerda fielmente la duodécima viñeta de la *Vita e Metamorfoseo* de Simeoni, y la de la página 46 de *Picta Poesis*. Las *Metamorphoses* (II, 137) han sugerido también el emblema 22 (pág. 43) *Medio tutissimus ibis* con la caída de Ícaro, un tema ya tratado por Alciato (*In Astrologos*) y Corrozet (*Faire tout par moyen*).

Pero Ovidio no es el único autor clásico utilizado por Vænius. Tíbulo y Propertio, Virgilio, Plauto, Terencio y Séneca también proporcionan temas, pero sobre todo, Publilio Sirio y Plutarco con sus máximas.

Así el emblema 14 (pág. 27) en que el Amor unce un toro, y cuyo lema es *Pedetentim*, está acompañado por los versos de Propertio (II, iii, 47 y ss.: *Ac veluti primo taurus detrectat aratra...*) que traen a la memoria unos de Ovidio



FIG. 59. DE «EMBLEMATA». SAMBUCUS. AMBERES, 1608.

semejantes (*Ars am.*, I, 471 y ss.) destinados a convertirse en un lugar común en la poesía lírica desde Pánfilo Sasso en adelante:

*Col tempo el villanel al giogo mena
El tor sì fiero e sì crudo animale...*¹⁹.

[Con el tiempo el muchacho campesino somete esa bestia fiera y salvaje, el toro, bajo el yugo...]

Propertio (III, xxxiv, 15-18) ha proporcionado asimismo los versos que acompañan al lema de Séneca *Nec regna socium ferre, nec tædæ sinunt* (cfr. *Ars am.*, III, 564) y la imagen de Cupido que a golpes de arco echa a Júpiter de la cama —otro concepto que se ha convertido en proverbial—. *Amor e signoria non vuol compagnia* es el título de los versos en italiano que acompañan a este emblema. No requiere mucha imaginación inventar el equivalente pictórico (emblema 108, pág. 215) de la hipérbole de Propertio (II, xiii, 1-2):

*Non tot Achæmeniis armantur Susa sagittis
Spicula, quot nostro pectore fixit Amor.*

(el texto de Vænius continúa: *fusa sagittis*)²⁰.

Propertio, II, xxx, I y ss.: *Quo fugis, ah, demens? nulla est fuga...*, se combina con el trillado verso de Virgilio *Hæret lateri lethalis harundo* (*Æen.*, IV, 73) para formar el emblema 15 (pág. 29), que es parecido al emblema número 15 de Heinsius, del que ya hemos hablado.

El emblema 107 (pág. 213), con lema *Ingens copia, ingens inopia*, está tomado de Plutarco (*Ut puella in pratis alium post alium florem carpens priores negligit: sic qui plures amare instituit, nullam retinet*). Sambucus se ha inspirado en el mismo pasaje de Plutarco para su emblema *In delectu copia*, con la doncella recogiendo flores.

Se cita a Séneca para el emblema 93 (pág. 185): *Si cruci affigatur, si igni comburatur, semper amat qui vere amans est*. La ilustración representa al Amor atado junto a una hoguera²¹ mientras una mujer aviva el fuego. Ya había aparecido Cupido en una situación semejante en un emblema (el III) de Alciato (*Amor virtutis alium Cupidinem superans*) (fig. 60), y el hombre en la hoguera simbolizando *La cruauté d'amour* se encuentra ya en Corrozet. El concepto era de uso corriente entre los poetas líricos, y es utilizado por Serafino:

*El tenermi ad ognor, madonna, in croce
causa el tacer...*

[El estar siempre en la cruz es, señora,
lo que me hace callar...]



FIG. 60. DE «EMBLEMATUM LIBELLUS». ALCIATO, PARÍS, 1534.

En ocasiones Vænius toma de los antiguos hasta la ilustración. Así, los dos Cupidos disputándose la palma en el emblema 6 están sugeridos por la representación de Eros y Anteros que se encuentra, por ejemplo, en un bajorrelieve napolitano²². Vænius cita solamente autores clásicos, pero el emblema 77 (pág. 153), *Pectus meum Amoris scopus*, del amante apoyado en un muro con una diana en el pecho hacia la que Amor apunta sus flechas, proviene del verso de Petrarca *Amor m'ha posto como segno a strale*, [el Amor me ha convertido en blanco de sus flechas] que Ruscelli cita a propósito de la empresa del cardenal Alessandro Farnese (ya en Giovio), con el estafermo atravesado por una flecha que traspasa la diana.

Los emblemas de Vænius que hemos examinado hasta ahora, junto con otros del mismo tipo que aparecen en su libro y que no mencionaremos aquí, son meras representaciones visuales de conceptos y no hay nada metafísico en ellos. Los que contienen elementos jeroglíficos son más interesantes.

El primer emblema, *Amor æternus*, por ejemplo, con el Amor sentado sobre los anillos de una serpiente que se muerde la propia cola, está concebido conforme a los jeroglíficos, ya que la serpiente enroscada en círculo es un símbolo de la eternidad²³. Alciato la había utilizado ya en el emblema 133, en el que, para significar la inmortalidad obtenida gracias a la obra literaria, había representado a Tritón en el interior de una serpiente enroscada. La liebre del emblema 21 (pág. 41) *Primos aditus difficiles habet*, del 94 (pág. 187) *Quo quis magis amat, hoc magis timet* (tema ya tratado por Bocchi en el emblema 6: *Magno ex amore sæpe magnus est timor*), y del 51 (pág. 101) *Amor timere neminem verus potest*, significa timidez. La osa que lame sus cachorros, en el emblema 29, ilustra el lema *Perpolit incultum paullatim tempus amorem* y es también



FIG. 61. DE «AMORUM EMBLEMATA». VÆNIUS. AMBERES, 1608.

uno de los jeroglíficos más populares (fig. 61). Horapolo dijo a propósito de esto (en la versión de Mercerius):

Hominem, qui initio quidem informis natus sit, sed postea formam acceperit, innuunt depicta ursa prægnante. Hæc namque sanguinem primum condensatum et concretum parit, hunc postea propriis fovens fœmoribus, efformat, linguaque lambens perficit.

La Perrière había utilizado este jeroglífico en el emblema 98 para significar «El hombre gracias al estudio adquiere ciencia y modales» (1536; o, «El buen sabio es el que busca», 1583), y antes que él lo había adoptado Tiziano para su empresa con el lema *Natura potentior Ars* (véase Giovio, Pittoni, etc.). El camaleón que Cupido sostiene en su mano en el emblema 32 (pág. 63), *Omnis amatorem decuit color*, denota variabilidad. El emblema 36 (pág. 71) *Nocet esse locutum* acompañado de unos pocos versos del *Ars amatoria* (II, 607-608):

*Præcipue Cytherea iubet sua sacra taceri:
Admoneo, veniat nequís ad illa loquax,*

representa al Amor con un dedo sobre los labios y en su mano una rama cargada de fruta, mientras a su lado hay una oca. «El melocotón y el ave silencio significan» dice la interpretación de los versos franceses. Ya en *Typotius* (vol. II, pág. 41) la oca ilustraba el lema *Nocuisse locutum*. La tortuga que

Amor está golpeando con su arco en el emblema 46 (pág. 91), con el lema de Ovidio (*Ars am.*, II, 229) *Amor odit inertes*, significa pereza, y en el emblema 50 (pág. 99) compite en una carrera con la liebre, significando el inevitable *Festina lente*. Inevitable es, asimismo, la mano alada del emblema 56 (pág. 111), que ya hemos encontrado en Polifilo, Alciato y otros, indicando velocidad; a su lado están las palabras *Celerem oportet esse amatoris manum*, un lema de Plauto. Y aparecen también las alas en el emblema 58 (pág. 115) en el que Amor las coloca en la espalda de un burro: *Amor addit inertibus alas*, un concepto similar al del emblema 62 de La Perrière, en el que el Amor hace danzar a un asno al son de un laúd, con el lema «Amor hace a los torpes cambiar su natural» (1536; o «El Amor obliga a cualquiera a ser valiente», 1583). Y ¿cuál es el significado de esa grotesca persecución de un Cupido por otro que está herido por una flecha y lleva una cesta con dos manos entrelazadas en su interior (emblema 90, pág. 179)? Los versos franceses lo explican:

*Voicy l'Amour feru, qui son humble requeste
Presente avec sa foy, à l'autre qui le fuit.*

Ese símbolo de la confianza, un par de manos entrelazadas, aún está en uso hoy en día. Aparece otra vez en el último emblema, el 124, *Sero probatur amor, qui morte probatur*, en el estandarte que el amante asesinado aprieta en su mano: *Fidus ad extremum vitae...* En la utilización de estos símbolos procedentes de los jeroglíficos, Vænius no se distingue en modo alguno de los escritores de alegorías del medievo, quienes, como ya hemos dicho, a través del *Physiologus* de Epifanio bebían también de la misma fuente alejandrina.

Los emblemas procedentes de las empresas acercan al siglo XVII la afición por los conceptos; por ejemplo, el emblema 20 (pág. 39) *Ero navis Amoris, habens te astrum lucidum*, con el Amor sosteniendo el cuadrante en la mano y contemplando el rostro de una dama, mientras a su lado la aguja del compás señala en el cielo la estrella polar, es una empresa que se encontraba en Giovio (ed. Lyon, 1574, pág. 90: *Aspiciit unam*), en Typotius (vol. II, pág. 36), y otros, y que corresponde a un concepto popular de la lírica amorosa inspirado en el *Ave maris stella* del culto a la Virgen:

*Come a forza di venti
Stanco nocchier di notte alza la testa
A' duo lumi c'ha sempre il nostro polo;
Così nella tempesta
Ch'io sostengo d'amor, gli occhi lucenti
Sono il mio segno e 'l mio conforto solo.*

(Petrarca, «Poi che per mio destino»)²⁴.

[Tal como por la fuerza de los vientos
 fatigado el navegante por la noche levanta el rostro
 hacia las dos luces que siempre tiene nuestro polo,
 así en la tempestad
 que yo sufro de amor, los ojos relucientes
 son mi señal y mi único consuelo.]

Es también en los volúmenes de empresas y de poesía lírica donde se encuentra el modelo del emblema 19 (pág. 37), *Atlante maior*, con Cupido emprendiendo la labor de Hércules²⁵. El emblema 23 (pág. 45), que representa a Cupido probando el oro bajo la acción del fuego y la piedra de toque, encuentra su complemento en una empresa de Paradín, *Sic spectanda fides*, con la moneda y la piedra de toque, y en un concepto que puede ilustrarse, por ejemplo, con estos versos de Lorenzo el Magnífico (soneto: *Madonna simulando...*):

*Amor ne ride, e 'l cor, ch'arder desira
 Nel maggior foco sente più diletto,
 E, come oro in fornace già perfetto,
 Si fa più bello, e 'l foco nol martira.*

[El Amor ríe, y el corazón, que arder quisiera,
 en el fuego más grande se deleita,
 y como el oro en el horno ya perfecto,
 se hermosea y no sufre con el fuego.]

Un concepto muy común es el ilustrado por el emblema 38 (pág. 75), *Quo pergis, eodem vergo*, con el girasol volviéndose hacia el sol (fig. 62):

*... ond'io mi giro
 Pur sempre a voi, come elitropio al sole.*
 (Bembo)

[... por lo que yo siempre me vuelvo hacia ti, como el girasol se vuelve hacia el sol.]

Este concepto configura el tema de una de las empresas de Scève, la decimosexta (en la que, sin embargo, la flor que se orienta hacia el sol con el lema *En tous lieux ie te suis* es «la Achicoria»), y la de Margarita de Navarra (*Non inferiora secutus* en Paradín). Esto nos hace retroceder hasta Ovidio, que a propósito de la metamorfosis de la ninfa Clito (*Met.*, IV, 269-270) había dicho:

*illa suum, quamvis radice tenetur,
 Vertitur ad Solem, mutataque servat amorem*²⁶.

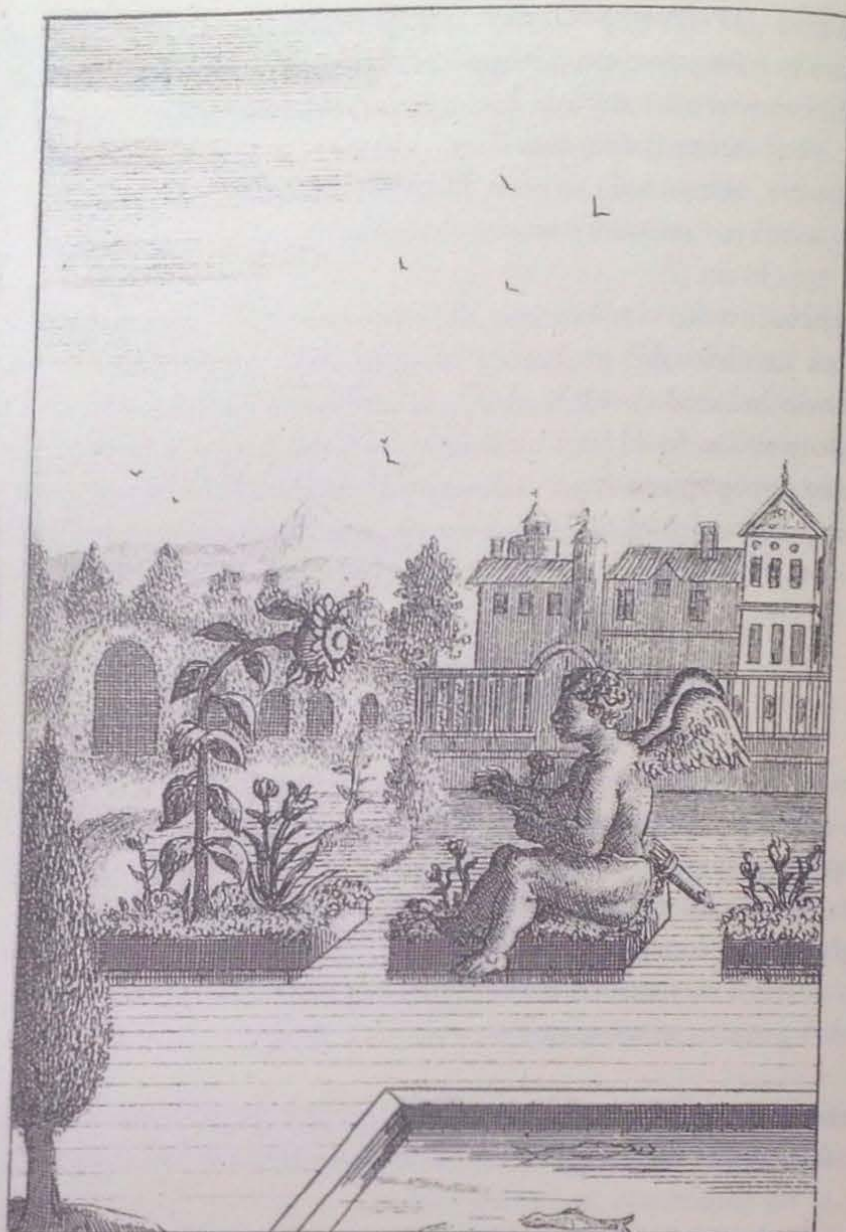


FIG. 62. DE «EMBLEMS OF LOVE». AYRES. LONDRES, 1714.

También encontramos en Paradín la empresa del cántaro que vierte agua sobre una planta (lema *Poco a poco*) y que ha sugerido el emblema 40 (pág. 79), *Plantæ rigatæ magis crescunt*; y esa otra empresa de los dos palos que frotados se inflaman, repetida en Vænius (emblema 68, pág. 135) con el mismo lema: *Flamescit uterque* y una moraleja cifrada en estos versos ingleses:

Amor enciende amor

*Si dos troncos se frotan lanzan fuego
como cuando se encuentran rama y rama:
deste modo el galán que sin sosiego
sale al encuentro al rostro de la dama
halla que deste choque salta luego*

*sin resistencia manifiesta llama,
que le enciende y abrasa el alma dentro,
efecto dulce de tan dulce encuentro.*

De Simeoni es la empresa del ciervo herido comiendo dictamo con el lema *Esto tiene su remedio, y no yo*, tomado del verso de Ovidio (*Met.*, I, 523), citado de esta forma: *Heu mihi, quod nullis amor est medicabilis herbis*. Y estas mismas líneas de Ovidio proporcionan el lema a un emblema parecido de Vænius (78, pág. 155) en el que un Cupido herido señala a un ciervo más afortunado que él. El emblema 80 (pág. 159) *Sine fomite frustra* —que muestra al Amor gol-yesca, símbolo de la inutilidad de tratar de calentar un corazón helado— procede del símbolo del pedernal y el eslabón (*Ante ferit quam flamma micet*) de Paradín. Este concepto se encuentra también en Petrarca (son.: *Questa Fenice*): «e' l tacito gocile d'Amor...» [«y el silencioso pedernal del Amor...»]. Finalmente, se toma de Paradín el emblema de la mecha lenta que arde hasta el mismo final (*Vivit ad extremum*) para simbolizar el amor hasta la muerte (emblema 117, pág. 233). Como puede verse, muchos de estos símbolos testimonian un gusto similar al que predominó en la poesía del siglo XVII: esto es, una búsqueda de conceptos en los campos que parecen más alejados de la poesía: ciencia, mecánica, objetos de uso diario, etc. La tendencia a crear emblemas partiendo de estos últimos es muy pronunciada, por ejemplo, en *Zinne-poppen*, de Roemer Visscher. Sin embargo, Vænius no tiene una metáfora curiosa cuyo precedente no pueda hallarse en los libros de lírica amorosa del último Renacimiento. Así, el emblema 109 (pág. 217) que representa un cocodrilo llorando sobre su víctima, para ilustrar el concepto *Inversus crocodilus Amor*, como dicen los versos ingleses:

*El cocodrilo vierte lágrimas cuando destroza a un hombre,
la amante despiadada ríe cuando asesina,*

puede confrontarse con la décima 329 de Scève, en la que el Amor se compara con el cocodrilo en razón de otro de sus extraños hábitos:

*Amour, Cocodrille parfait,
Que ce fol Monde aveuglément poursuyt,
Nous suit alors, qu'on le fuyt par effect,
Et fuyt celluy, qui ardemment le suyt.*

Ya en Giovio encontramos la empresa del cocodrilo con el lema *Crocodili lacrimæ*. Y si nos asombra la lluvia de flechas que cae de los ojos de la mujer mientras el Amor duerme (emblema 76, pág. 151), debemos recordar que hemos encontrado este concepto tantas veces en los poetas que nuestra sorpresa al ver plásticamente representada la hipérbole debería estar menos jus-

tificada. Es un chiste conocido, de gusto anacreóntico, que Serafino puso en esta forma (son.: *Quel fier Cupido assiduo e tenace*):

*E se a lui manca el stral, l'arco, la face,
Dato l'ha alquanto a lei per reposarse,
E da quel dì per più sicuro starse
Lei fa l'officio, e lui dormendo giace...*²⁷.

[Y si le falta el arco, la flecha y la antorcha
es porque se lo entregó a ella para descansar,
y desde entonces su sosiego se asegura más,
ella hace su trabajo y él reposa dormido.]

Del mismo tipo es el curioso emblema 47 (pág. 93) (fig. 63) en el que para ilustrar que *Via nulla est invia Amori*, Cupido cruza un trecho de mar utilizando su carcaj como barca, su arco como remo y su venda como vela. Este capricho alejandrino atrajo grandemente a los poetas franceses, como es el caso de Scève (*Delie*, diz. 94):

*... Sa Trousse print, et en fuste l'arma:
De ses deux traictz diligemment rama,
De l'arc fit l'arbre, et son bendeau tendit
Aux ventz pour voile...*

de Olivier de Magny (*Soupirs*, LIV):



FIG. 63. DE «AMORUM EMBLEMATA». VÆNIUS. AMBERES, 1608.

I' avoy fait de mes pleurs un fleuve spacieux

*Il feit de son carquois une barque subtile,
 Un mast feit de son arc à navrer tant habille,
 Et une voile feit du bandeau de ses yeux.*

*De la corde de l'arc des cordaiges il feit,
 Ses traits d'or et de plomb pour avirons il meit,
 Et de mille souspirs il feit enfler sa voile:*

*Et voyant ma Maistresse à l'heure sur le bord,
 Il invoqua son aide, et parvint à bon port,
 Ayant son œil divin pour Phare et pour estoille.*

Es posible que Vænius se inspirara aquí en Scève, como ciertamente lo hizo en su emblema 60 (pág. 119). En él, Amor bate crema en una mantequera:

*Por continuo batir de un brazo fuerte
 viene a su perdición la dulce crema,
 la vela en viva llama se convierte
 cuando su movimiento más se extrema.
 No suele unirse la amorosa suerte
 en el amor que la consume y quema
 sin ser mil veces antes rebatida
 de quien más la pretende ser unida.*

Vænius, lealmente, cita a Plutarco: *Quemadmodum lac coagulo concrescit, sic amantes unum fiunt Amore*; pero Scève, inspirándose probablemente en el mismo pasaje, pone en su emblema número 47 a una mujer que bate crema en un recipiente con el lema *Plus l'amollis, plus l'endurcis*. Vænius tiene otro emblema en común con Scève, pero la fuente directa en ambos casos es Heinsius, con alguna otra influencia. De este modo, el emblema 49 (pág. 97) representa a Cupido avivando con un fuelle el fuego que hay bajo una olla (Heinsius, *Emblemata Amatoria*, emblema 2) junto al lema en francés *Au dedans ie me consume*. El emblema 73 (pág. 145) corresponde al emblema número 7 de Heinsius, con el tema del amor que, como el fuego, no se puede ocultar. Pero en este caso la ilustración de Vænius nos recuerda más bien un emblema de Corrozet, *Ne cacher la vérité*, ya que en ambos aparece la lumbre y el celemín (en concordancia con el conocido pasaje de la Escritura), en lugar del farol de Scève y Heinsius. El emblema 95 (pág. 189) (fig. 64), al que acompañan estos versos:

*Lágrimas de amor para mostrar su pena;
 su amor ardiente el fuego, horno su corazón,*

*el viento que la anima son suspiros
que se alzan de un íntimo escocor,
allanándose sus ojos, del que fluyen las lágrimas,*

repite el tercer emblema de Heinsius.

Vænius sacó también de Heinsius su emblema 3 (pág. 5), con el Amor como un injertador (Heinsius, emblema 19 [17]); el número 52 (pág. 103) que ilustra el lema *Brevis et damnosa voluptas* con la representación de las mariposas que se dejan quemar con la vela (Heinsius, emblema 8); el número 96 (pág. 191), mostrando al Amor con su antorcha invertida y el lema *Ce que me meurt, m'estant* (Heinsius, emblema 5); el número 115 (pág. 229), con la salamandra en el fuego y las palabras *Mort à autrui, à moy vie* (Heinsius, emblema 6); y el número 123 (pág. 245), con el olmo y la parra (Heinsius, emblema 17 [19]).



FIG. 84. DE «AMORUM EMBLEMATA». VÆNIUS. AMBERES, 1608.

A su vez, Heinsius se desquitó de estos préstamos en *Het Ambacht van Cupido*, tomando de los *Amorum Emblemata* el tercero de sus nuevos emblemas, con el Amor a la rueca (*Dum colo faminam, hoc fio*), que repite el emblema 42 de Vænius, con Hércules hilando para Onfalís; el décimo, con el amante en el potro y en la estaca, del emblema 93 de Vænius que ya hemos descrito; el decimoquinto (*Amar carcus*), del número 31; el lema del decimonoveno es el del emblema 57 de Vænius, *Celari vult sua furta Venus* (por cuanto la ilustración está tomada del emblema 41 de Junius, *Linguam compescito*); y saca ideas para unos cuantos más.

Además de las afinidades con La Perrière que ya hemos apuntado, debería ser examinado en detalle el emblema 81 de Vænius (pág. 161), cuyo lema latino dice *Armat spina rosas, mella tegunt apes*, y el francés *Nulle rose sans espines*, que es semejante al emblema 30 de La Perrière en lo que se refiere a la figura (en Vænius, la figura del Amor) junto al ramo de rosas, y el concepto (el lema de La Perrière es *Nul bien sans peine*, 1536; *Grand bien n'avons sans quelque déplaisir*, 1583); mientras que la ilustración del emblema 61 (pág. 121), con Cupido acostado y al que una mujer ofrece una poción, es muy semejante al dibujo del emblema 50 de La Perrière, que sin embargo ilustra una idea diferente.

Alciato es la fuente del emblema 8 (pág. 15) que muestra al Cupido ciego cargando sobre los hombros a su compañero lisiado (Alciato, emblema *Mutuum auxilium*); del emblema 10 (pág. 19), con el Amor derribando una columna y el lema *Cedere nolo Iovi, sed cedere cogor Amori* (en Alciato la columna lleva el lema *Nulli cedo*; un emblema parecido está en Giovio, con el lema *Vel Iovi cedere nescit* y en Paradin, mientras que *De Cleyen Werelt* de Moerman, 1584, muestra en su emblema 7 a Júpiter retirándose del lindero); del emblema 59 (pág. 117) con el árbol batido por los vientos mientras el Amor se apoya contra él, con el lema *Fortior est agitatus Amor* (en Alciato el emblema del árbol agitado por los vientos lleva el lema *Fortissima convelli non posse*); y quizá del emblema 55 (pág. 109) con el barco en un mar tormentoso y el concepto:

*El barco que agitan las olas navega sin sentido
a menos que alcance el puerto al que conduce su rumbo...,*

correspondiente al emblema de Alciato *Spes proxima*.

En la práctica los emblemas amorosos se utilizaban como regalo entre amantes, que intercalaban sus nombres y escudos de armas en la portada. Constituían regalos de compromiso y de boda que resumían la casuística del amor, bonitas y minúsculas enciclopedias de aquellos problemas amorosos que habían servido de pasatiempo erudito en las academias y de cortés tema de conversación a lo largo del Renacimiento. (El título de la primera edición de Heinsius, *Quæris quid sit amor* tiene, de hecho, la forma de una pregunta.) En los emblemas de Heinsius los lemas están en diferentes lenguas y los versos en holandés o latín (más tarde también en francés). Los emblemas de Vænius aparecieron también en diversas ediciones políglotas, con textos en latín, francés, y también en italiano, holandés e inglés: de hecho la impresión de emblemas era generalmente una empresa de carácter internacional. Habitualmente los editores dedicaban tales libros a algún mecenas noble. Así Vænius dedicó sus *Amorum emblemata* con texto en inglés (1608) «a los muy honorables y dignos hermanos, William, Earl de Pembroke, y Philip, Earl de Mountgomerie, mecenas de estudio y caballería». William Lord Herbert, que se convirtió en Earl de Pembroke en 1601, ha sido identificado por algunos, aunque sin fundamentos serios, como el «Mr. W. H.» de los sonetos shakes-

perianos; fue a él y a su hermano Philip, Earl de Pembroke y Montgomery, a quienes John Heminges y Henry Condell dedicaron la primera edición de Shakespeare en 1623.

Recordemos ahora que los primeros diecisiete sonetos de Shakespeare (los Sonetos no aparecieron impresos hasta 1609) invitaban a la persona a quien estaban dirigidos a casarse y procrear. Puede ser adecuado apuntar que los versos que preceden a los emblemas de Vænius *Cupids epistle to the yonger sorte* contienen también una invitación parecida:

*Él en sus hijos se ve renacer
y en su crecimiento crece él grado a grado,
favor tan grande hace al hombre el amor:
le hace inmortal, le hace que viva siempre.
A aquel que vive solo puedo infeliz llamarle...*

*Y el que no rinde el fruto por el que existe el mundo
tampoco el honor tiene que los hijos dan al padre.*

Y en el texto francés correspondiente:

*Tu ne te vois renaistre aux vivantes medailles
De tes enfans, ...
Malheur à cestuy la, qui marche solitaire...*

*Quel plaisir! quand l'honneur par ton filz t'est rendu,
Que tu as porté jeune à ton pere chenu...*

Éstos son lugares comunes que el propio Shakespeare no desdena:

*Te talló para sello, y por lo tanto quiso
que dejaras más huellas, y el ejemplar no muera.*

(Soneto XI)

*Pero si vives para no ser recordado,
muere soltero y tu imagen morirá contigo.*

(Soneto III)

... Solo, nada podrás probar.

(Soneto VIII)

*... querido amor, sabes que tuviste padre,
que tu hijo también pueda decirlo.*

(Soneto XIII)

Cupid's epistle continúa así en el texto inglés:

¿Qué sacarás de bueno diciendo siempre no?
 Cuando el tiempo, a tu pesar, en rapidez te gane
 y consiga que tu rosa roja, tu lila, blanqueen
 y que tus hermosas mejillas redondeadas, tus
 labios de coral se vean
 esquilmados y finos,
 impropiaamente pálidos y débiles.
 Y tu cabello rubio rizado y ondulado
 se torne gris o nada,
 cuando los surcos cubran la frente de tu cara...

El texto francés correspondiente es:

Quel fruit de tes refus sera par toy cueilly?
 Quand le temps passager racourcira les aisles
 De ton cœur si hautain, quand de tes joues belles
 Les lis meslez de rose à coup se flestriront,
 Et que se froncera ceste plaine du front
 De rides seillonné, et que ta chevelure
 Se blanchissant perdra du bel or la parure?
 Et ce coral sanguin de tes levres blesmy,
 Le change t'apprendra du temps ton ennemy?
 Qu'auras tu qu'un regret de ton attente vaine...

Este mismo tema se trata en el segundo soneto de Shakespeare:

Cuando cuarenta inviernos asediaren tu frente
 y hondas trincheras caven en tu paisaje hermoso,
 el orgulloso atuendo de tu juventud, hoy admirado,
 será un traje harapiento, bien poco valioso:
 preguntándote entonces dónde fue tu belleza...

Y también en los sonetos XII y XVI:

Cuando miro marchitarse la violeta,
 y los rizos oscuros cubriéndose de plata

 Me pregunto entonces sobre tu belleza,
 que tú entre los derroches del tiempo has de marchar

 Y nada te defenderá de la guadaña del tiempo,
 salvo hijos, que la desafián cuando te lleve.

.....
Haz la guerra al tiempo, sanguinario tirano...

También el símil del «inútil usurero» del cuarto soneto de Shakespeare encuentra su equivalente en los lamentables versos franceses de *Cupidon à la Jeunesse* (el texto inglés de la epístola habla de avaro en lugar de usurero):

*Par Amour ta ieunesse en honneur fleurira,
 Sans moy ceste beauté de rien te servira,
 Non plus que le tresor qu'un usurier enserre
 Ou qu'un beau diamant caché dessous la terre.*

Con la comparación de estos pasajes no trato de sugerir que existiera una imitación efectiva en cualquiera de las partes; tan sólo que el conocimiento de aspectos menores de la literatura, tales como los libros de emblemas, puede ayudarnos a darnos cuenta de cuán difundidos estaban algunos de los temas que manejaba un genio.

El llamamiento de los versos de *Cupidon à la Jeunesse* que hemos citado más arriba se convierte en personal en un librito parecido al de Vænius, titulado *Thronus Cupidinis sive Emblemata Amatoria*, P. T. L. (fig. 65), grabado por Crispin de Passe y dedicado «al muy ilustre señor Messire Louys de Mongommery, Caballero, Señor de Dusse» (era el segundo hijo, de Suzanne de Bouquetot, de Gabriel de Montgomery, hijo del Montgomery que fue ejecutado). El desconocido autor dice que el tema del libro

*Semble en part convenir (pardonne a ma rudesse)
 Au verdoyant Avril de ta brusque Jeunesse.*

.....
*Quelqu'un me respondra, qu'il ne faut qu'on applique
 L'huile bruslable au feu, pour estre assez lubrique
 La Jeunesse par soy, sans la plus esmouvoir:
 Je dirai sur cela, qu'en faisant mon debvoir,
 I' imite en ce mien fait, Solon de Salamine,
 Lequel (comme il avoit sapience divine)
 Fit dresser un Peron tout devant son logis,
 Ou tout le cas d'Amour en peinture estoit mis
 Pour pas ces beaux pourtraits ses escoliers apprendre
 A bien contregarder leur Jeunesse encor tendre,
 Et choisir en tel fait ce qu'est digne d'honneur
 Et reprouver le mal, et l'avoir en horreur...*

Los emblemas son precedidos de un epitalamio titulado *Votum Poeticum*, y por los versos *Cupidon à la Jeunesse*, que repiten los de Vænius con algunas variantes; luego por los titulados *Aux dames de France*, una traducción del poema *Aan de Ionckvrouwen van Hollandt* de los *Emblemata Amatoria* de Hein-sius, de acuerdo con el texto de las ediciones de 1608 y 1612²⁸.

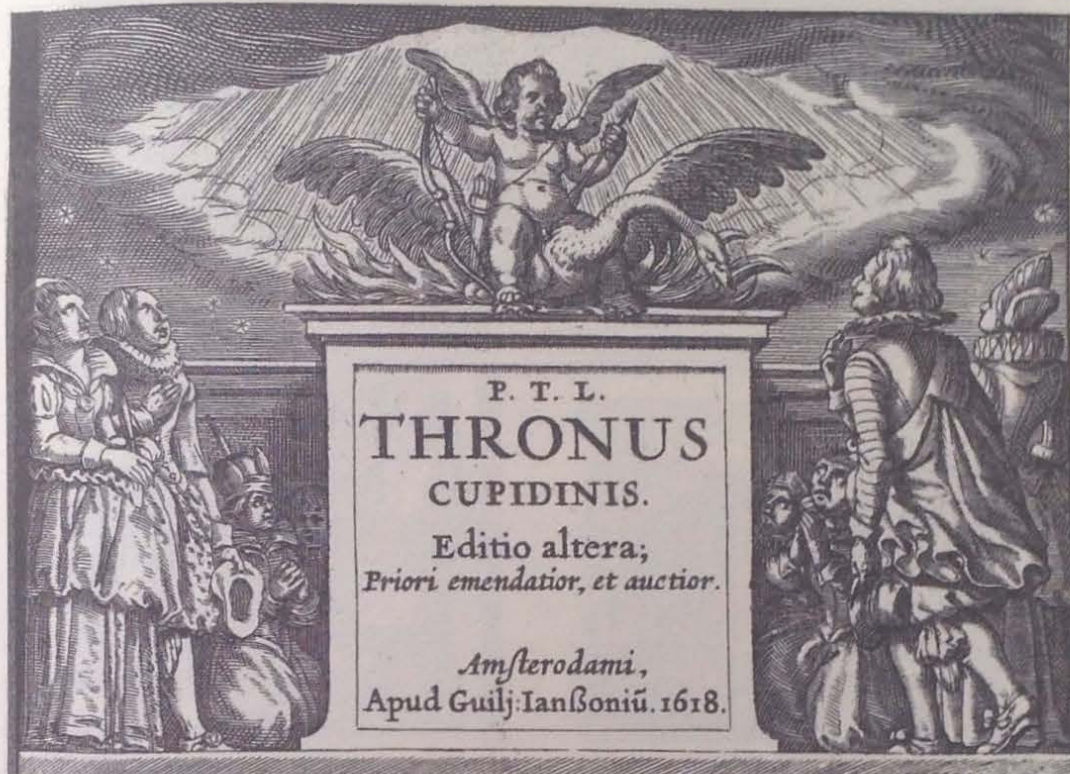


FIG. 65. DE «THRONUS CUPIDINIS». P. T. L.

Thronus Cupidinis es uno de los libros de emblemas amorosos más encantadores que existen, debido a su formato (en 24.º rectangular) y a la morbidez de sus ilustraciones. Pero su concepción no puede reclamar para sí gran originalidad. De cincuenta y dos emblemas, veintitrés parecen inspirados en los *Amorum Emblemata* de Vænius. En la mayoría de los casos llevan los mismos lemas y los mismos versos en latín y francés (los versos latinos no hacen referencia a sus fuentes como sucedía en Vænius, y con frecuencia no están transcritos correctamente), y los mismos detalles iconográficos²⁹. Por regla general son las mismas ilustraciones que las de Vænius, normalmente invertidas, pero con una destacada innovación, a saber: los trajes de los seres

humanos, salvo el del Amor, son contemporáneos (mientras que en Vænius son vagamente clásicos), y los fondos están poblados con figuras diminutas, como en la pintura de género (figs. 66, 67, 68, 69, 70, 71).



FIG. 66. DE «THRONUS CUPIDINIS». P. T. L.



FIG. 67. DE «THRONUS CUPIDINIS». P. T. L.



FIG. 68. DE «THRONUS CUPIDINIS». P. T. L.



FIG. 69. DE «THRONUS CUPIDINIS». P. T. L.



FIG. 70. DE «THRONUS CUPIDINIS». P. T. L.



FIG. 72. DE «THRONUS CUPIDINIS». P. T. L.



FIG. 71. DE «THRONUS CUPIDINIS». P. T. L.

Algunos dibujos son exactamente como los del *Nederduytsche Poemata* de Heinsius, publicado en Amsterdam en 1616, en el que los emblemas de Heinsius (*Het Ambacht van Cupido* y *Emblemata amatoria*) fueron ilustrados con nuevos grabados (fig. 73). Éstos y los del *Thronus* son del taller de Passe; el nombre de Crispin de Passe aparece en la portada del *Thronus*, mientras que el trigésimo emblema de los *Nederduytsche Poemata* está firmado: «Simon Pasz: fe»³⁰. El primer emblema del *Thronus*, *Amoris semen mirabile*, lleva los mismos versos latinos y franceses que el octavo emblema de *Het Ambacht* en su edición de 1613:

*Indolis eximiae quis semina nescit Amoris?
Hinc gnarus divae Pallados exit homo.*

Pero los versos franceses, que dicen en Heinsius:

*Celui qui pour tous biens n'a qu'un coing de bruiere,
Fut dans le champ d'amour autrefois animé;
Et cil pour qui Phoebé redoubla sa carri[e]re
Fut de la mesme main en ce monde semé,*

aparecen incorrectamente en el *Thronus*, seguidos de una apostilla:

*Celuy qui pour tout biens n'a qu'un coing de bruiere
Tout dans le champ d'amour autrefois anime.*

*Et c'il pour qui Phoebé redouble sa cariere
Fut par la mesme main en se monde semé
La semence d'amour
Croix & nuict jour [sic].*

Ahora bien, ni los versos latinos ni los franceses aparecen en los *Nederduytsche Poemata*, pero la ilustración del emblema correspondiente del *Thronus* (fig. 72) es exactamente como la del emblema de Heinsius (fig. 73) aunque invertida, de modo que a Cupido se le obliga a sembrar con la mano izquierda, y no con la derecha como en éste.



FIG. 73. DE «NEDERDUYTSCHÉ POEMATA». HEINSIUS. AMSTERDAM, 1616.

El emblema decimotercero del *Thronus* corresponde al 73 de Vænius, *Apparet dissimulatus Amor*, en el lema y los versos latinos y en parte de la ilustración. El celemín bajo el que se oculta la lámpara proviene de Vænius, pero la figura del Amor y su entorno es la misma que en Heinsius.

El emblema número 20 (fig. 74) repite el 93 de Vænius (fig. 75), aunque las figuras de Cupido en la hoguera y de la bella torturadora estén colocadas al revés. El grupo del fondo, en el que un hombre es atormentado por el Amor con una soga y una dama con abanico le contempla, es semejante, salvo que está invertido, al dibujo que ilustra el poema *Tout amant estropiat* de los *Nederduytsche Poemata*, pág. 19 (fig. 76). La idea de representar dos tipos de torturas en el mismo emblema se encuentra en el emblema 10 de *Het Ambacht*, edición de 1613: aquí el potro está en primer plano y la hoguera al fondo. Esta

colocación se repite en el emblema correspondiente de los *Nederduytsche Poemata*, atribuida a Crispin de Passe el Viejo (fig. 77). Puede razonablemente pensarse que el ilustrador del *Thronus*, habiendo copiado de Vænius la hoguera en primer plano, quiso representar la otra tortura en un segundo; pero desde el momento en que evidentemente no podía colocar el potro horizontal en el fondo de la escena, tuvo que utilizar la ilustración de la pág. 19 de los *Poemata*. La inclinación de este artista a intercalar en sus fondos figuras que aparecen en primer plano en otros emblemas queda patente en el número 30 de *Thronus*, *Assiduo flectimur obsequio* (de Ovidio, *Ars am.*, II, 179), en cuyo



FIG. 75. DE «AMORUM EMBLEMATA». VÆNIUS. AMBERES, 1608.

fondo distinguimos un Cupido seguido de otro que le implora con las manos entrelazadas, lo que constituye el tema del emblema 82 de Vænius; y en el 24, en el que la figura principal del Amor con un camaleón (Vænius, 32) tiene por



FIG. 74. DE «THRONUS CUPIDINIS». P. T. L.



FIG. 76. DE «NEDERDUYTSCHÉ POEMATA». HEINSIUS. AMSTERDAM, 1616.

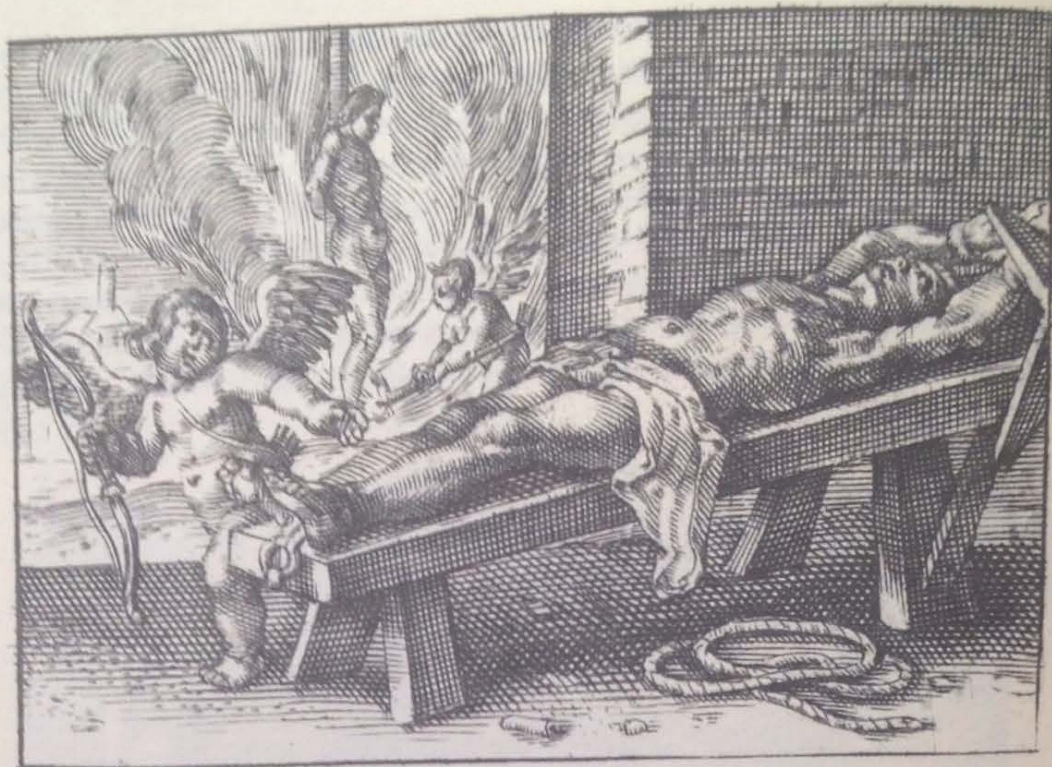


FIG. 77. DE «NEDERDUYTSCH E POEMATA». HEINSIUS. AMSTERDAM, 1616.

fondo el rapto de Europa imitado de la ilustración del *Ovidio* de Simeoni, que ha sido utilizada en otra parte del *Thronus* como veremos más adelante. El lema, en versos latinos, y el dibujo del emblema 16, *Dulcia quandoque amara fieri* (fig. 78), están tomados del 113 de Alciato; la ilustración parece proceder de la pág. 94 de la edición de Wechel (París, 1534) del *Emblematum Libellus* (fig. 79). Ahora bien, en la pág. 42 de los *Nederduytsche Poemata*, la ilustración del poema *Cupido Honich-dief* es semejante a la del *Thronus* (fig. 80) excepto en que el Amor y los panales están en primer término, y el grupo con el Amor quejándose a Venus queda en el fondo. Además, aquí Venus no cruza las piernas como en la edición Wechel de Alciato y en el *Thronus*. Uno se sentiría con derecho a imaginar que el dibujo de los *Poemata* ilustra una elaboración posterior del tema.

Podemos entonces, partiendo de la evidencia interna del *Thronus*, sacar la conclusión de que el grabado de sus láminas debió tener lugar casi al mismo tiempo que el de las nuevas ilustraciones de los emblemas de Heinsius, y que la primera edición sin fecha tuvo que publicarse no mucho antes que la de 1618, más parca en ilustraciones. Esto queda confirmado por una deliberación de los Estados Generales de Holanda, del jueves 7 de diciembre de 1617, que deniega a Crispin de Passe la licencia para publicar el volumen titulado *Thronus Cupidinis sive Emblemata amatoria*. De ahí la rareza de esta primera edición sin licencia³¹.



FIG. 78. DE «THRONUS CUPIDINIS». P. T. L.

El 'Αλεκτρομαχία del *Picta Poesis* ha sugerido tanto la ilustración como el título (*Pro gallinis*), y un verso (*At pro gallinis victoriae amore salaces*) del emblema 15, que representa una pelea de gallos. La segunda parte del *Thronus*, titulada *Des fideles et infideles amans*, y la tercera, *De ceux qui sont fallys en Amour*, ilustran episodios mitológicos y su iconografía está tomada principalmente de las ilustraciones de Petit Bernard para el *Ovidio* de Simeoni (esto es evidente sobre todo en las figuras de Faetón, Salmacis y Hermafrodita, Píramo y Tisbe, y Acteón). Los emblemas de *Sambucus* parecen haber influido también en ciertas ilustraciones (en el Juicio de Paris, por ejemplo). Estas dos partes se encuentran completas, pero con ilustraciones diferentes, en la segunda edición del *Thronus* (Amsterdam, 1618), con versos en holandés del poeta Gerbrand Adriaanszon Bredero.

Después de Heinsius y Vænius, el poeta holandés Pieter Cornelisz Hooft publicó otra colección de emblemas de amor, originales en su mayor parte, titulada *Emblemata Amatoria, Afbeeldingen van Minne, Emblemes d'Amour* (Amsterdam, 1611). Hay treinta emblemas, con lemas y dísticos en latín, holandés y francés. El traductor al latín de los versos holandeses de Hooft es C. G. Plemp, autor él mismo de emblemas morales publicados junto con sus *Poematia* latinos en Amsterdam, 1617. Estos últimos son toscas producciones a las que los defensores de la hipótesis baconiana han tratado de dar alguna importancia.



FIG. 79. DE «EMBLEMATUM LIBELLUS». ALCIATO. PARÍS, 1534.

Los emblemas de Hooft son originales en cuanto que no proceden directamente de sus predecesores, pero están inspirados libremente en los mismos o parecidos temas. Aquí también encontramos la aguja magnética y la estrella, los árboles agitados por el viento, el eslabón y el pedernal, el pájaro en una jaula de la que no desea escapar (*Carcer voluntarius*) o en la que se refugia de las amenazas exteriores (*Serva sed securo*)³², Amor en el acto de coger una rosa, etc. Y aquí también sería fácil señalar las fuentes de procedencia de emblemas y empresas. Así, la empresa del espejo que recibe reflejados los rayos del sol y los arroja de nuevo al aire volviéndolo más luminoso (Hooft, 11) (fig. 81) puede encontrarse en el cuarto libro de las *Imprese Illustri* de Ruscelli; la empresa de la linterna con el lema *Serviando consumor* (emblema 12) (fig. 82) corresponde al de la vela con las palabras *Service domageable* de Corrozet; la flecha disparada que no se puede hacer retroceder (emblema 16) se encuentra en Bargagli, y es un antiguo tópico horaciano que también repitió Metastasio en los famosos versos de *Ipermestra*: «Voce dal sen fuggita...»; un candado que sólo una llave puede abrir (emblema 19) (fig. 83), utilizado para ilustrar el mismo concepto que el emblema segundo de Vænius, ya había aparecido en las empresas de Camilli (parte II, pág. 81) y vuelve otra vez a aparecer en los *Sinnepoppen* de R. Visscher (1614, emblema XXIX); la ardilla prisionera en la



FIG. 81. DE «EMBLEMATA AMATORIA» HOOFT. AMSTERDAM, 1611.



FIG. 82. DE «EMBLEMATA AMATORIA» HOOFT. AMSTERDAM, 1611.



FIG. 80. DE «NEDERDUYTSCH E POEMATA» HEINSIUS. AMSTERDAM, 1616.

noria que permanece en el mismo lugar mientras da vueltas en su interior (emblema 21), para significar que la pena de amor no tiene fin, recuerda al caballero en la noria de la empresa de Federico Rotario en el libro de Ruscelli (fig. 84); Amor cazando los vientos con una red (emblema 25) (fig. 85) que significa la vanidad de las promesas de los amantes, y repite un emblema de

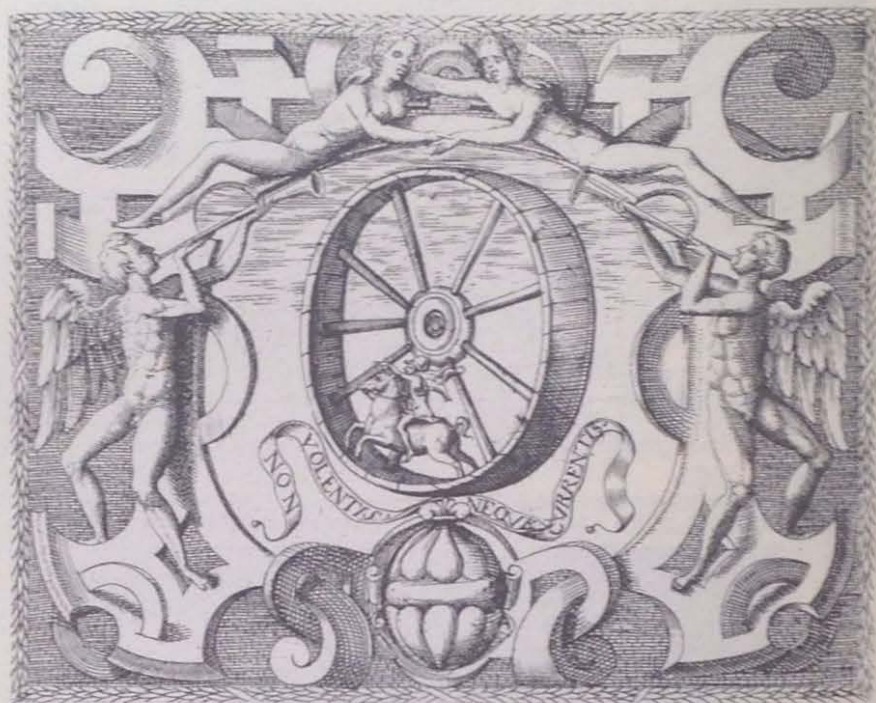


FIG. 84. DE «IMPRESE ILLUSTRİ», RUSCELLI, VENEZIA, 1566.



FIG. 83. DE «EMBLEMATA AMATORIA», HOOFT, AMSTERDAM, 1611.

La Perrière (el 36). También aquí la presencia de Ovidio lo impregna todo. El emblema 26 (fig. 86) con las dos antorchas encendidas contra las que sopla el viento y el lema *Animat et exanimat* (*L'Amie donne mort et vie*) no son sino una representación pictórica de la frase de Ovidio *Nutritur vento, vento restinguitur ignis* (*Rem. am.*, 807).



FIG. 85. DE «EMBLEMATA AMATORIA». HOOFT. AMSTERDAM, 1611.



FIG. 86. DE «EMBLEMATA AMATORIA». HOOFT. AMSTERDAM, 1611.

La forma epigramática de los versos es más sentenciosa en estos emblemas, concebidos como están por un poeta más diestro. Otro famoso poeta holandés, Cats, compuso emblemas de amor y en su *Silenus Alcibiadis, sive Proteus* (Middelburg, 1618) les dio aplicaciones morales tituladas respectivamente *Emblemata, ante quidem amatoria, nunc vero in Moralis Doctrinae sensum magis serium translata* y *Emblemes traduits des ieux d'Amour au Reiglement des Mœurs*, y los convirtió en emblemas religiosos en *Emblemata ante quidem Amatoria, nunc vero in Sacras Meditationes transfusa: Emblemes des Vanités Amoureuses, traduits aux Meditations Chrestiennes*. Pero en este caso también Vænius había abierto camino, como pronto mostraremos, con sus *Amoris Divini Emblemata*. Los clásicos, especialmente Ovidio, proveían a Cats de citas, a menudo las mismas que ya hemos encontrado en Heinsius y Vænius. Y tropezaremos con algunas conocidas de antiguo. Por ejemplo, el Amor que domestica un león, de Heinsius, acompañado de una cita de Ovidio: *Non bene conveniunt, nec in una sede morantur Maiestas et amor*. Encontramos otra vez al caballero atravesado por las flechas del Amor, que en *Het Ambacht van Cupido* estaba acompañado por el lema *Pennas perdidit ille suas* (Propertio, II, xii, 14); encontramos de nuevo el pájaro que se regocija al perder su libertad, la salamandra, el *Nocet esse locutum* de Cato, el *Crescent illæ, crescetis amores* de Virgilio, etc., y al mismo tiempo muchas nuevas invenciones destinadas a convertirse en apenas menos populares que las de Heinsius y Vænius³³. La tendencia moralizadora puede ilustrarse con el emblema *Fumo pascuntur amantes*, en el que un Cupido lleva un manojo de pipas y un rollo de tabaco a un hombre que está sentado fumando ante una mesa. Los versos en latín que comentan el significado amoroso dicen así:

Fumos vendit Amor

Aerio de rore trahunt alimenta cicadæ,
 Futilis aura tibi dat, salamandra, cibum.
 Nautica plebs avido tabaci bibit ore vaporem,
 Nostra, levi fumo, pectora nutrit amor.
 Mira puer Veneris vasto promittit hiatu:
 At si perspicias singula, fumus erit:
 Fumus amans, et fumus amor, mens fumus amicæ est,
 Et speciem fumi, quidquid amamus, habet.

Además de estas líneas y de una estrofa en francés aún más breve que traduce el epigrama holandés de ocho versos alejandrinos, este emblema se acompaña, como los restantes del volumen, de otra pareja de estrofas: una en holandés y otra que es su traducción latina, con reflexiones morales referidas al hombre como miembro de una familia y una sociedad; y por otra parte, de una estrofa francesa que desarrolla la misma idea, y de dos pasajes en prosa, en latín y holandés, con reflexiones adecuadas al caso. El conjunto se refuerza

con una serie de citas clásicas. Una segunda parte sigue a ésta, conteniendo reflexiones religiosas sugeridas por el mismo tema distribuidas en tres estrofas, holandesa, latina y francesa, como anteriormente, y dos pasajes en prosa; finalmente hay citas tomadas de la Biblia y los Padres de la Iglesia. No se puede imaginar una *technopaegnon* más complicada que ésta, que parece repetir la cuádruple interpretación medieval: literal, alegórica, tropológica y anagógica.

Como consecuencia de la moda imperante, De Bry intercaló algunos emblemas de amor en la segunda edición (1611) de sus *Emblemata Sæcularia*, tomándolos de Heinsius: el Amor como injertador (emblema 22), como domador de leones (emblema 23), como un fogonero en el horno (emblema 26) (fig. 87). Georgius Camerarius publicó en Venecia en 1627 ochenta *Emblemata amatoria*, en 24.º rectangular, inspirado en los emblemistas de que acabamos de hablar, especialmente Vænius, Heinsius (*Nederduytsche Poemata*), y en la *Fons Amoris* de C. de Passe, una edición ampliada del *Thronus Cupidinis*.

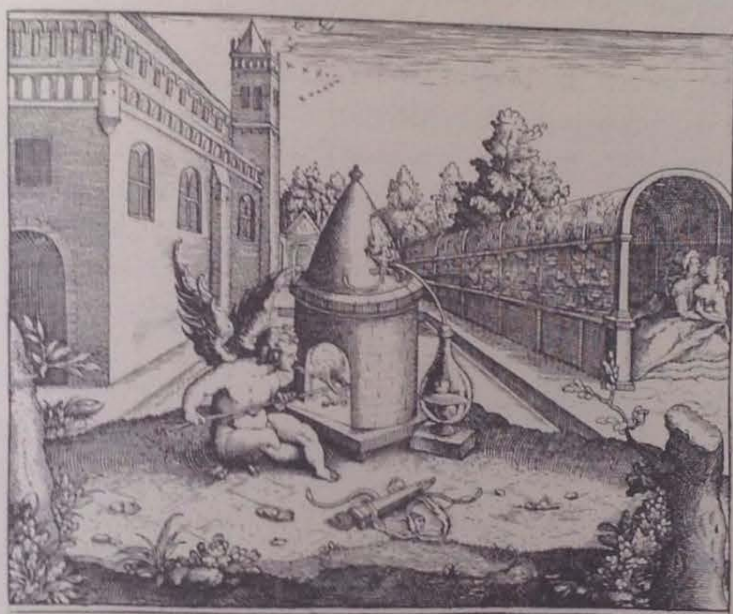


FIG. 87. DE «EMBLEMATA SÆCULARIA». DE BRY OPPENHEIM, [1611].

Entre las colecciones sacadas de los emblemas amorosos populares que ya hemos mencionado hay una que se difunde ampliamente en distintos países hacia finales del siglo XVII constituyendo un típico ejemplo de plagio. Contiene cuarenta y cuatro emblemas acompañados de epigramas en cuatro lenguas, estando impreso tanto el texto como las ilustraciones. Treinta y dos de éstas son copias de los emblemas del *Thronus Cupidinis*, once repiten dibujos de los *Amorum Emblemata* de Vænius y una procede directamente de los *Emblemata Amatoria* de Heinsius³⁴. Los versos latinos son generalmente los mismos que en el *Thronus* y en Vænius, con algunas variaciones; los versos italianos están tomados de Vænius, y en ciertos casos, cuando no pueden adaptarse por tratar de asuntos distintos, son suministrados por una mano evidentemente no italiana, con tristes resultados tanto en lo que se refiere a la prosodia como

a la sintaxis³⁵. Que sepamos no aparecen versos franceses, alemanes, ingleses y holandeses en ninguna otra colección. Las ilustraciones son muy toscas, copiadas de los emblemas ya citados con añadidos en los fondos para rellenar el espacio rectangular de cada ilustración, que es de mayor tamaño que su modelo. A primera vista los grabados más burdos parecen ser los de la edición inglesa, cuyo título dice: *Emblemata Amatoria, Emblems of Love, Emblemi d'Amore, Emblemes d'Amour, in four languages, Dedicated to the Ladys, by the Ph. Ayres Esq.*, Londres, 1683 (vendido por R. Bently... S. Tidmarch, etc.). Hay, posteriormente, ediciones sin fecha, con diferencias en las páginas introductorias, impresas en Londres por J. Wren, H. Overton, y J. Osborn respectivamente, y una edición con deteriorados grabados en cobre que parece ser la última impresa por Likely and Stokoe, en 1714³⁶. Las láminas de la edición con versos holandeses, *Emblemata Amatoria, Emblemes d'Amour, en Quatre Langue* [sic], a Londe chez l'Amoureux, sin fecha, concuerdan con la edición inglesa, pero muestran una destreza y un sentido de la perspectiva del que carecen por completo las ilustraciones de Ayres. La portada y los emblemas que van del 30 al 40 en la edición holandesa están firmados por Jan van Vianen, mientras que la única indicación del nombre del grabador inglés son sus iniciales en la portada de 1683 (Francis Barlow está de acuerdo con Miss Freeman; S. Nicholls aparece como el grabador de la portada en las ediciones anteriores). Jan van Vianen fue un grabador holandés nacido en 1660 que en su juventud viajó a Inglaterra. Teniendo a la vista solamente las ediciones inglesa y holandesa es muy fuerte la tentación de describir la primera como una mala imitación de la segunda³⁷. Una comparación con las fuentes, en especial con el *Thronus Cupidinus*, muestra claramente que las ilustraciones inglesas son una copia inequívoca de las originales, mientras que las holandesas se apartan de ellas en ligeros pero expresivos detalles. En la ilustración número 16 de la edición inglesa (fig. 88), por ejemplo, que trata el tema del *Κηριοκλέπτης*, la luz reflejada a los pies de Venus, los pliegues del manto de la diosa, la figura del Amor con el pie colocado sobre el tocón de un árbol, la única ventana de la granja al fondo de la escena, todos los detalles son copia fiel del *Thronus* (fig. 78), mientras que todos ellos difieren del correspondiente emblema de Van Vianen, el 14 (fig. 89). Pueden compararse del mismo modo la ilustración 14 de la edición inglesa y la 16 de la holandesa, con el emblema número 12 del *Thronus*; la 22 (tanto en su edición inglesa como holandesa, ya que su numeración coincide) con el emblema 20 del *Thronus* (nótese, entre otras cosas, que el abanico de la dama del fondo se convierte, en Van Vianen, en un corazón llameante a causa de una interpretación equivocada de la tosca reproducción inglesa); la ilustración 36 (ed. inglesa) o 34 (ed. holandesa), con el emblema 36 del *Thronus* (obsérvense las balaustradas); y así sucesivamente. En cuanto a la edición alemana titulada *Triumphus Amoris... Die über den gantzen Erd-Cräisz Triumphirend Liebe* (Augsburg, 1695, vendido por Joseph Friderich Leopold, grabador³⁸), estamos ante una derivación evidente de Van Vianen, de factura ligeramente superior (fig. 90).



FIG. 88. DE «EMBLEMS OF LOVE». AYRES, LONDRES, 1714.



FIG. 90. DE «TRIUMPHUS AMORIS». AUGSBURGO, 1695.

Habiendo, pues, establecido la prioridad de la edición inglesa en razón de las ilustraciones, los pésimos versos italianos a los que aludía pueden atribuirse con seguridad al autor de los versos ingleses, es decir, a Philip Ayres (1638-1712). Ayres, en un volumen titulado *Lyric Poems, Made in imitation of the Italians, Of which, many are translations from other Languages* (1687), continuó la tradición de Thomas Stanley y Edward Sherburne como traductores de los líricos italianos de la escuela de Marino³⁹, y fue un profesor de lenguas extranjeras que se ganó la vida como tutor entre familias de la aristocracia.



FIG. 89. DE «EMBLEMATA AMATORIA. EMBLEMES D'AMOUR».
AYRES. LONDRES, 1714.

Los emblemas de amor de Heinsius, Vænius, del *Thronus*, de Cats, etc. reducidos al tamaño de pequeños medallones y reunidos en láminas junto a empresas de otra clase, aparecieron en varias colecciones al final del siglo XVII, durante el XVIII e incluso en los comienzos del siglo XIX. He aquí algunos de sus títulos: *Devises et Emblemes Anciennes et Modernes, Tirées des plus celebres Auteurs...* al cuidado de Daniel de la Feuille, Amsterdam, 1691 (varias reimpressiones: la de 1696 añade «moralisez et expliquez en sept sortes de Langues, par M. Parravicini [también aparece como Pallavicini], Professeur des Langues Etrangères»; *Oculum animumque delectans Emblematum Repositium, quo Mille [sic] imagines symbolicae... Curiosis, Pictoribus præsertim, Cælatoribus, sculptoribus [sic], vitrariis et Encaustis occupatis, proponuntur* [sigue el título alemán], Nuremberg, 1718; *Emblems for the Entertainment and Improvement of Youth*, etc., Londres, s.a. (primera mitad del siglo XVIII); *Emblematical Devices with Appropriate Mottoes* reunidos por Samuel Fletcher, Grabador del Sello, dibujados y grabados al aguafuerte por A. van Assen, Londres, 1810 (fig. 91). Esta última colección muestra cómo los viejos emblemas del XVII se convierten en temas para ser grabados en joyas, de acuerdo con el gusto neoclásico, con lo cual se reintegran a la tradición alejandrina⁴⁰.

Entre la monotonía de estas colecciones detectamos un aroma inusualmente exótico y romántico en la compilada por orden de Pedro el Grande, con texto en ruso, publicada en Amsterdam en 1705 con el pomposo título de *Symbola et Emblemata iussu atque auspiciis Sacerrimæ Suæ Majestatis Augustissimæ Serenissimæ Imperatoris Moschoviæ Magni Domini Czaris, et Magni Ducis Petri Alexidis, totius Magnæ, Parvæ et Albæ Rossiæ, necnon aliarum multarum Potestatum atque Dominiorum Orientalium, Occidentalium Aquilonariumque Supremi Monarchæ, excusa.*

Pedro el Grande encargó esta enciclopedia de emblemas grabados para repartirla como recuerdo de su estancia en Holanda; y también como medio de iniciar a sus súbditos y ex boyardos en las comodidades de la civilización occidental. Pero la casi totalidad de la edición se perdió, como otras muchas posesiones de los zares, en el naufragio del barco que las transportaba a Rusia⁴¹.



FIG. 91. DE «EMBLEMATICAL DEVICES». FLETCHER. 1810.

AMOR SAGRADO

Con los *Amoris Divini Emblemata* (Amberes, 1615) de Otho Vænius la escena parece cambiar por completo. Los risueños campos al estilo de Teócrito de los emblemas de amor profano, los arqueros juguetones, los protocolarios jardines animados con la estatua de Venus, el rústico escondrijo de las abejas del que se escabulle herido y lloroso el pequeño ratero de panales, parecen un mundo proscrito. Ahora nos encontramos entre los desnudos huesos de colinas coronadas por ceñudos muros monacales, por pirámides chatas y cubos de piedra, por severas, austeras iglesias. Y si un bosquecillo suaviza aquí y allá los valles, emerge de él la aguja de una capilla solitaria, señalándonos el cielo. La tierra parece sofocada por pesados edificios grises, el cielo es un palio de nubes plomizas perforadas a veces por destellos lívidos que recuerdan a la humanidad pecadora el ojo omnipresente y vigilante del Juez Eterno. Y si penetramos tras esos muros, un frío sepulcral nos da la bienvenida a las enormes salas desnudas, cuyas puertas se abren a las desoladas perspectivas de los corredores de un claustro. El jardín y la enramada, lugares favoritos para las citas de los amantes, están en una playa lejana (emblema 57, pág. 109). En este lado se alza, como contraste, una oscura y desnuda cabaña en la que cuelga la campana de un ermitaño, y bajo el cobertizo hay un altar con un sencillito crucifijo. Lejos, muy lejos, queda el hermoso palacio renacentista encantado por el Cupido de humanistas y cortesanos; aquí todo es tan lúgubre como en El Escorial.

En realidad los nuevos emblemas de Vænius están dedicados a la Infanta Isabel de España, por cuya sugerencia fueron compuestos, como confiesa en el prefacio:

Naturalis Amoris Emblemata, a me adhuc adolescente concepta abhinc annis aliquot, amici causa praelo commisi... Hæc cum Sua Celsitudo (ut amicorum relatu percepi) coram inspexisset, petissetque, illane Emblemata commode ad sensum spiritualem ac divinum trahi possent, cum divini et humani Amoris iidem pene sint erga rem amatam effectus, nolui tacite Principis voluntati, officiove meo deesse; et in gratiam illius nonnulla Divini Amoris Emblemata, additis e sacra Scriptura et SS. Patrum scriptis hinc inde depromptis testimoniis, concinnare ac designare visum fuit.

Ovidio ha sido sucedido por San Agustín: *Quemadmodum autem potest haberi illius pulchritudinis Amor...* Después de todo incluso en la Edad Media el *Ars Amatoria* había sido convertido en una alegoría para la edificación de monjas.

El primer emblema es una de esas glorias de rayos y nubes que sugieren la presencia de la deidad en los elevados altares barrocos. En los otros, Cupido vestido con un mandil, coronado de rayos, enseña al Alma niña, que está

modestamente cubierta con una toga que le llega hasta los pies, la difícil lección del amor divino, volviendo a trazar (ahora espiritualmente) todas las etapas que su gemela profana había recorrido en los *Amorum Emblemata*⁴². El girasol que florecía en los ordenados arriates de un jardín clásico y miraba al sol como mira un amante a su amada se halla aquí de nuevo. Es una planta vencida en el pobre suelo de una colina a cuyos pies se curva un río, mientras en la meseta opuesta se ve lo que parece ser la punta extrema de otro Toledo con su torre puntiaguda. Un sol voraz inunda la escena, y el santo Cupido, poniendo su brazo en torno a la cintura del Alma, a la que nos imaginamos sedienta tras el largo viaje del que descansa ahora al borde del camino, le señala el girasol vencido y reseco bajo el sol implacable: *Superna respicit* (fig. 92). Cupido atado junto a una hoguera y sonriendo a través de sus tormentos petrarquistas se convierte ahora en el Alma que, sostenida por el Amor Divino, soporta el fuego alimentado por un verdugo cruel, que sujeta un cuchillo entre los dientes, mientras un templo circular a lo lejos nos hace pensar en las matanzas de mártires expuestas en Santo Stefano Rotondo de Roma. *Constans est*, dice el lema, y esta vez la alusión es a los verdaderos martirios, esos que la joven Santa Teresa codició para sí y que los misioneros jesuitas sufrieron entre las naciones paganas.



FIG. 92. DE «AMORIS DIVINI EMBLEMATA». V. VAN DER VOORT. AMBERES, 1613.



FIG. 93. DE «EMBLÈMES, OU DEVICES CHRETIENNES». MONTENAY. LYON, 1671.

O si no, el Alma es invitada a una mayor intimidad con esas pesadas piedras grises: contemplémosla en el emblema 36 mientras edifica bajo el mandato del capataz divino: *Amor aedificat*. La escena tiene la misma fría severidad protestante que satura el primer emblema de Georgette de Montaigne, *Sapiens mulier aedificat domum*, en el que se representa a la reina de Navarra en el acto de levantar un muro (fig. 93), el mismo sobre el cual está ahora el Alma. Poco después, en un estrecho tormentoso flanqueado por ásperos promontorios, se nos presenta al Alma sentada en la aljaba y remando con el arco hacia el Amor Divino que la espera en la orilla (fig. 94). Éste es el viejo concepto cortesano del Cupido marinero que ya hemos visto ilustrado anteriormente, ahora con una aplicación moral: *Invia amanti nulla est via*. Finalmente, dibujados sobre el mismo jalón junto a una tranquila extensión de agua, separados del tempestuoso mar por grandes cantos rodados, a la sombra de un templo imponente de sencillez casi calvinista, el Amor Divino y el Alma con las alas plegadas tras las cabezas como los querubines de Borromini, se abrazan estrechamente en el halo formado por el disco del sol: *Finis Amoris, ut duo unum fiant*.

Dejando a un lado las citas de los Santos Padres y los pedestres versos en flamenco y francés, atraen nuestra atención los breves epigramas españoles escritos por Alonso de Ledesma, llamado en el prefacio *poeta peregregius*. No podía haberse hecho una elección más afortunada, porque esos versos animan con un toque de agudeza el insípido sermón de Vænius.



FIG. 94. DE «AMORIS DIVINI EMBLEMATA». V. VANIUS. AMBERES, 1615.

La representación de Amor en una cátedra (emblema 8, *Amor docet*) es comentada por Ledesma con este epigrama:

*Amor es pozo de Ziencia:
Y quando nace del cielo,
llámase pozo sin suelo.*

Virtus character Amoris (emblema 14) se explica de este modo:

*Del vino de Amor divino
A cuya taberna llamo,
Las virtudes son el ramo.*

Giambattista Basile, que había tachonado con multitud de jocosos conceptos las páginas de su *Pentamerone*, no podía haber inventado algo más curioso y elegante. Otro juego de palabras etimológico del tipo ya citado del

«pozo sin suelo» se encuentra en el emblema 24, que representa la munificencia que procura el Amor (*Facit munificum*): más que los clavos es el Amor lo que hace a Cristo *maniroto* [sic]:

*El Amor más que los clavos
Hizo alma mía por vos
Maniroto al mismo Dios.*

Pero Ledesma podía superar incluso estos versos. En sus *Enigmas hechas para honesta recreación* había compuesto un centenar de emblemas de tipo misterioso, cuyas ilustraciones están únicamente descritas, no dibujadas. Estos acertijos eran parte del volumen titulado *Juegos de Noche Buena moralizados a la vida de Christo, martyrio de Santos, y reformation de costumbres... dirigidos a la Serenissima Virgen Maria Reyna de los Angeles, y Señora Nuestra* (Madrid, 1611)⁴³, en el que Ledesma enseñaba moral y verdades religiosas bajo la apariencia de «burlas y juegos», «juntando lo dulce con lo provechoso» de acuerdo con la máxima horaciana que justifica los vuelos más extravagantes de la fantasía de los emblemistas. Veamos primero el juego de pares o nones adaptado a un propósito devoto y dedicado «a la Santísima Trinidad»:

Pregunta: *¿Qué me los dizes pares o nones?
¿Cuál es el uno que es tres,
Y estos tres, si los contares,
Aunque son nones, son pares?*

Respuesta: *Es Dios uno por esencia
Y tres personas iguales
En poder, saber, querer,
Luego son nones y pares...*

A los Diez Mandamientos y a los Siete Pecados Capiales está dedicado el juego *De codín, de codón, quantos dedos tienes en tu coraçon*, así explicado en este romance:

*Son los dedos de las manos
Un símbolo verdadero
De los Mandamientos santos
Braços del místico cuerpo.
Y de aquí pienso que vino
El dezir con juramento
Trovándose dos las palmas,
Por estos diez Mandamientos.
Éstos son dedos del alma,
Y el guante de aquestos dedos,
Es el coraçon del hombre,
Que es donde tiene su asiento.*

*Y tu christiano violento
De ti mismo sé juez,
Dime cuántos destos diez
Pones en execución?
De codín, de codón,
¿Cuántos dedos tienes en tu corazón?*

El juego *¿Dónde pica la páxara pinta?* *¿Dónde pica?* está desde luego dedicado al Espíritu Santo, cuyo símbolo es una paloma:

Pregunta: *¿Dónde pica la páxara pinta?*
¿Dónde pica?

Respuesta: *Pica en un corazón sano,
Donde Dios, como Neblí,
Gusta de cevarse allí,
Teniéndole de su mano.*

Pregunta: *¿Y en un corazón profano,
Y en un alma que es vitiosa?*

Respuesta: *Ox que non posa.*

Ledesma ha repetido este concepto en el primero de sus *Divini Amoris Emblemata*:

*El neblí de Amor Divino,
Que a la alma por presa lleba,
De corazones se çeba.*

En la ya mencionada *Philosophie des Images* de Menestrier, cita su autor otro libro de emblemas de Ledesma, *Epigramas y hieroglíficos a la vida de Christo, Festividades de nuestra Señora, Excelencias de Santos, y Grandezas de Segovia* (Madrid, 1625). Estos jeroglíficos son típicos de los excesos a que podía conducir este tipo de gusto. He aquí un epigrama acerca del golpe que Malco propinó a Cristo:

*Madalena penitente
A pies de Christo llegó,
Y después que los ungió
Se los besó humildemente.
Malco bárbaro insolente,
Llegó a Christo soberano,
Jugando con él de mano,
Mas en el juego que fue,
Ella ganó por el pie
Lo que él perdió por la mano.*

El jeroglífico es *Pintóse una tablilla de colores:*

*Mala mano de pintor,
Pues da cárdeno y morado
Sobre tan bello encarnado.*

El jeroglífico para la corona de espinas es una granada hendida:

*Fruta que rompe su pecho,
Y sus entrañas ofrece,
Ser coronada merece.*

Y ¿cómo podía prescindirse de la lanza de Longinos, una de las fuentes favoritas de conceptos barrocos?⁴⁴ Éste es su jeroglífico: una espaldera cubierta por una parra recién podada.

*Coged el agua que llora
La vid de sarmientos rojos,
Que es buena para los ojos.*

La conversión de San Pablo sugiere el jeroglífico de un balón en el aire:

*Rebote fui de pelota,
Pues me arrojaron al suelo,
Porque suba al tercer cielo.*

La fundación por Santa Teresa de veinte conventos carmelitas le sugiere un juego de palabras con *Carmen*: *Pintáronse veinte portadas con armas del Carmen*:

*Si llaman carmen al verso
Famosa poeta fuistes,
En veinte que compusistes.*

El mejor de estos juegos de palabras es, sin embargo, el sugerido por la cojera de San Ignacio, circunstancia de su conversión. *Pintóse la lucha de Jacob, y el Ángel*:

*Cual otro Jacob saldréis
De aquesta lucha de amor,
Cojo, pero vencedor.*

Fue idea muy difundida en el siglo XVII que tales bromas poéticas eran una ayuda de la fe. Reír es saludable, expulsa al demonio, abre la puerta a la inspiración divina⁴⁵, y así hasta personas de vida devota y austera consienten en ser niños. ¿No había dicho Cristo: sed como niños? La aplicación religiosa de los emblemas fue un gran hallazgo en este sentido, como puede deducirse del enorme éxito de una colección de emblemas inspirada en la de Vænius. Se titulaba *Pia Desideria Emblematis, Elegiis et affectibus SS. Patrum illustrata*, y fue compuesta por el jesuita Herman Hugo, y acompañada de obras del gran grabador barroco Boetius de Bolswert (ilustrador de los estados sentimentales y estáticos del alma)⁴⁶ e impresa, también en Amberes, por Aertssen, en 1624. De este pequeño volumen se hicieron numerosas ediciones (Lyon, 1625; Amberes, 1628, 1629, 1632; Milán, 1634; Munich y Colonia, 1635; Amberes, 1636, 1645, 1647; París, 1647; y otras más hasta principios del siglo XVIII). Se redujo su formato, fue traducido a varias lenguas y combinado con los emblemas de Vænius⁴⁷, y como veremos tuvo muchos imitadores. La lánguida ingenuidad de sus láminas no debería engañarnos; el Padre Hugo, nacido en Bruselas en 1588, estaba lejos de ser un cura tímido. Limosnero de Ambrogio Spinola, acompañó a su general a los campos de batalla dando prueba de una extrema sangre fría, y finalmente murió en su puesto cuando la peste prendió entre los soldados (en Rheinberg, 1629). Aquellos que piensan que fruslerías como los *Pia Desideria* eran incapaces de alimentar el corazón, el intelecto y la fantasía, deben acordarse de la discrepancia aparente entre la vida y la obra de su autor, y leer la introducción y los versos de la edición francesa de 1717 de *L'Ame amante de son Dieu*, escrita por Madame Guyon (cuyo nombre no figura en la primera edición de Colonia de 1717, pero queda al descubierto en la ya citada de París, 1790):

L'on souhaite à tous ceux qui voudront faire un bon usage de ce livre, la disposition d'ame qui est nécessairement réquise à cet éfet. Elle est clairement dépeinte dans toutes les figures de ces Emblèmes sous la forme d'un enfant; ce qui marque, que l'ame qui veut entrer et perséverer dans la communication avec Dieu et son divin Amour, doit être douée des aimables et enfantines qualités d'innocence, de simplicité, de pureté, de desappropriation, de candeur, de benignité, de docilité et de flexibilité à se laisser conduire et gouverner à Dieu comme un petit enfant... Jesus-Christ... nous assure, que le Roiaume de Dieu est pour ceux qui sont comme des enfans, etc.

Los versos de esta edición francesa no son, en modo alguno, privativos del siglo XVII, y pueden también tener atractivo para el gusto de hoy en día a causa de su exaltada sinceridad. El prefacio tiene razón al señalarmos que «le Poëte a surpassé bien souvent le dessein et les pensées de nos deux Auteurs sur la pluspart de leurs propres Emblèmes», interpretándolos a la luz de la experiencia mística. He aquí, pues, fruslerías capaces de nutrir corazón, intelecto y fantasía⁴⁸.

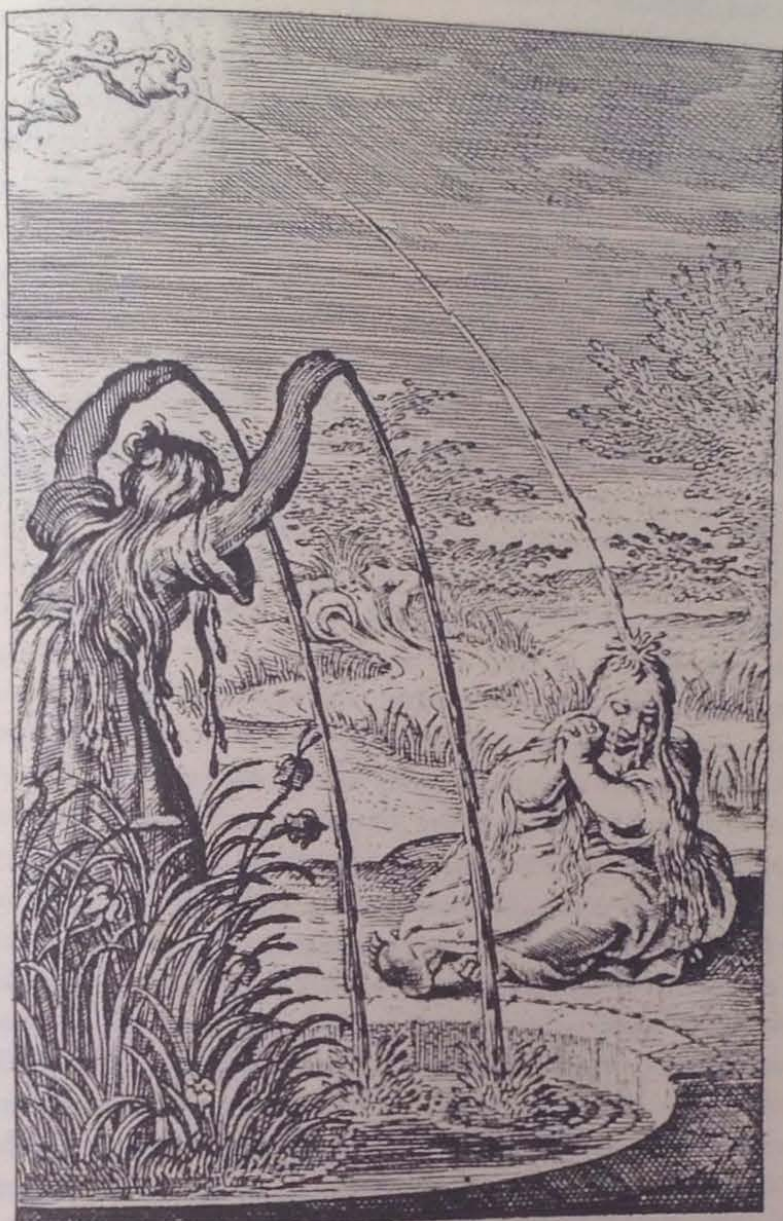


FIG. 95. DE «PIA DESIDERIA» HUGO. AMBERES, 1624.

La popularidad de estos emblemas creció paralelamente al culto al Niño Jesús, que Bérulle estaba renovando y transformando en Francia durante estos mismos años⁴⁹. Este culto era maravillosamente apropiado para una sociedad acostumbrada a pintar el amor humano bajo el disfraz de Eros Alejandrino⁵⁰. El cristianismo, una vez más, transformó una tradición pagana para sus propios fines.

El gran éxito de los emblemas de Hugo en comparación con los de sus predecesores se debe probablemente a que supo escoger los textos mejor adaptados a la sensibilidad del siglo XVII —tales como el *Cantar de los*

Cantares y los Salmos—, textos cuyas metáforas sugerían inevitablemente emblemas, con la voluptuosidad oriental de su atractivo para los sentidos. Las lágrimas y los suspiros a los que aquel siglo era extraordinariamente aficionado, los desmayos voluptuosos, los dolores dulces y misteriosos, ¡qué papel juegan en los *Pia Desideria*! En un jardín nocturno, cargado de perfume, el Ánima siente desfallecer sus rodillas y alza al cielo los ojos llenos de lágrimas mientras de su pecho desnudo brotan exclamaciones: *Ah! Utinam! Heu!*, lanzadas como flechas hacia los oídos de Dios, que flota entre las opresivas nubes. La tormenta se cierne, mellados relámpagos caen sobre el desdichado: es la ira del Amor Divino para la cual no hay refugio, ni en las cuevas más hondas. De pronto el jardín burbujea de arroyuelos, uno brota de la urna volcada que sostenía el barbado dios del río, la ninfa del estanque se deshace como una estatua de nieve y de sus brazos alzados brotan dos impetuosas fuentes. Acuario lanza un surtidor desde las nubes que golpea directamente en la corona que el Ánima lleva en la cabeza. Ésta, juntando las manos, se desploma en el prado llorando: *Quis dabit capiti meo aquam et oculis meis fontem lacrymarum?* (fig. 95). En la costa de un mar revuelto, iluminado por el faro de una torre con veleta (nos hace pensar en la aguja de la Sapienza en Roma), Amor arroja por su boca una temblorosa lengua de llama, y sin protegerse del calor, el Ánima transpira gruesas gotas de la cabeza a los pies: *Anima mea liquefacta est, ut dilectus locutus est*. ¡Qué insensato corre por ese jardín nocturno cargado de perfumes! El Amor blande una antorcha siniestra o esconde su rostro tras una terrible máscara de samurai y el Ánima huye o, perseguida, suplica, se pierde en un laberinto, cae en la trampa dispuesta por un esqueleto al acecho, es hostigada por una jauría de demonios negros. Al fondo de una perspectiva de altos y oscuros árboles el Ánima ve, con ayuda de unos gemelos, un esqueleto empuñando una espada ante una cortina de llamas⁵¹, y arriba en el cielo, a Cristo sentado en el arco iris entre dos ángeles con trompetas. Entonces, cuando piensa que ha perdido todo rastro del Amor, lo encuentra otra vez en la sombra de las hojas, crucificado en el tronco de un árbol, mirándola benignamente, y el Ánima se sienta y lo contempla: *Sub umbra illius quem desideraveram, sedi*. Al romper el alba están sentadas las dos criaturas entre los lirios al borde del bosque, donde pastan los corderos, y se puede ver una villa clásica con un ordenado jardín. Allí se coronan uno al otro con frescas guirnaldas: *Dilectus meus mihi et ego illi qui pascitur inter lilia, donec aspiret dies et inclinentur umbræ*.

Encontramos algunas ilustraciones familiares entre las nuevas: el Ánima enferma en la cama mientras que el Amor, como médico, se sienta a su lado (emblema 3; cfr. *Amorum Emblemata* de Vænius, emblema 35); el Ánima haciendo girar la piedra del molino, azotada por el Amor (emblema 4; cfr. *Emblemata Amatoria* de Heinsius, emblema 22 [23]); las redes para pájaros (emblema 5) del *Thronus* (emblema 9); el girasol (emblema 34); y finalmente (emblema 39) uno de los jeroglíficos más populares, que ya hemos encontrado en Polifilo, Alciato, Junius, etc.: el Ánima intentando elevarse con unas alas



*Lava a malitia cor tuum, ut salua fias. Ier. 4.
 Le lave mon coeur dans ce bain
 Pour le loger dans vostre sein.*

FIG. 96. DE «AMORIS DIVINI ET HUMANI EFFECTUS».
 AMBERES, 1626.



*Tetendit arcum suum, et posuit me
 quasi signum ad sagittam. Thren. 3.
 Sus donc Amour, mon coeur esbrèche,
 Bende ton arc, tire ta fleche.*

FIG. 97. DE «AMORIS DIVINI ET HUMANI EFFECTUS».
 AMBERES, 1626.

pero sujeta al suelo por un lastre atado al pie, un lastre que en este caso es el orbe. En todos estos emblemas encontramos, en lugar de las citas clásicas de los emblemas de amor, textos sagrados que sugieren las propias ilustraciones. Por ejemplo, para la escena del paciente y el médico, en lugar de la cita de Ovidio: *Discite sanari...*, tenemos un pasaje del salmo número 6: *Misere-re mei Domine, quoniam infirmus sum: sana me Domine, etc.*; para la escena del molino, en lugar del *Fuyant peine travail me suit*, leemos: *Vide humilitatem meam, et laborem meum* (Salmo 24); para el girasol: *Ego dilecto meo, et ad me conversio eius* (Canto de Salomón); para las alas y el lastre, un pasaje de San Pablo (Filipenses 1, 23): *Coarctor e duobus, desiderium habens dissolvi, et esse cum Christo.*

En los *Pia Desideria* aparecen algunos personajes alegóricos secundarios a quienes encontraremos a menudo en autores de emblemas sagrados posteriores: el loco con gorra y campanillas, símbolo de la demencia del mundo; la dama suntuosamente ataviada, con un abanico y un tazón sobre el que flotan pompas de jabon, símbolo de la vanidad de lo terreno (emblema 20); el esqueleto armado con una espada, emblema de la muerte; el globo de cristal coronado por la cruz, etc.

Estos símbolos accesorios aparecen frecuentemente en las ilustraciones de *Amoris divini et humani effectus* (título inspirado en unas palabras del prefacio de los *Amoris Divini Emblemata* de Vaenius), un librito encantador publicado en Amberes en 1626 con versos en español, francés y holandés. Se reimprimió en 1629 con el título de *Amoris divini et humani antipathia*, y luego en 1648 y

1670 (fig. 96); apareció también en París como *Les Emblemes d' Amour Divin et Humain ensemble, expliquez par des vers françois par un Pere Capucin* en versión de Messenger en 1631 y de Mariette en 1690. Y en Salzburgo, en 1694, en la de Johann Baptist Meyr. En su idea general la obra recuerda la *Antithesis Christi et Antichristi* de los protestantes (Ginebra, 1578). Las obras del Demonio son contrastadas con las de Dios, los efectos del amor terreno con los del divino. Los ochenta y tres emblemas, obra de Michael Snyders⁵² y Gillis van Schoor, repiten ilustraciones de Vænius (fig. 97), Hugo, Heinsius, y sobre todo Cats, de cuyo *Silenus Alcibiadis* proceden veinte de ellas, a menudo con el mismo lema y los mismos versos franceses y latinos⁵³.

Philippe de Mallery dibujó pequeñas ilustraciones muy parecidas para un libro de este tipo que apareció en Amberes, en la imprenta de Cnobbaert, en 1627: *Typus Mundi, in quo eius calamitates et pericula nec non divini, humanique amoris antipathia, emblematicè proponuntur*, obra del Colegio de Retórica de la Compañía de Jesús de Amberes, dedicado a San Ignacio (fig. 98). El Ánima y el Amor Divino son los protagonistas también de otro libro de emblemas religiosos muy similar a los anteriores, impreso en Amberes en 1629: *Flammula amoris S. P. Augustini*, obra del monje agustino Michael Hoyer⁵⁴.

Todos estos libritos de emblemas ofrecen a nuestros ojos encantadoras *Zinne-poppen* o «muñecas para el espíritu» (según el término acuñado por Roemer Visscher): juguetes de un jardín de infancia encantado. Hay pérgolas deliciosas y elegantes flores, fuentes esculpidas, castillos de cartón erizados de torres, pavos y podencos, bolas de cristal que ruedan por los prados, y cartas para jugar sobre el damasco que cubre las mesas, instrumentos musicales y rústicas carretas tiradas por tortugas, trineos labrados con trabajadas volutas y un arsenal completo de armas en miniatura. Hay también otros objetos inquietantes. ¿Por qué esas sierras y martillos, esos clavos, esos grillos, y todas las cadenas, jaulas, trampas y redes? La hermosa dama con la gran gola de encaje, que hace sólo un instante estaba arrancando dulces sonos de su viola, ha cambiado su sonrisa por una mueca. El reluciente globo que lleva en su tocado revienta como un pastel y un negro enjambre de avispas sale volando. El gran globo de cristal que ofrecía en un prado tan vistoso espectáculo no puede resistir la tentación y también se abre, dejando salir un horrendo polluelo, un ser alado y terrorífico, un diablillo con cabeza de lechuza. Entonces, arrastrado por una ráfaga silbante, un anciano triste y andrajoso, armado con una larga guadaña sale a escena, y siega entre los otros globos de cristal que brillan al sol del jardín: se vierten máscaras vacías y diablillos alados. Ahora los muros de los castillos de cartón también se rajan, suben llamaradas: grandes demonios negros, con cuerpos de mono y alas de murciélago dan saltos de acróbata entre las llamas. Vemos el jardín de infancia encantador, el jardín del mundo, crecer en el suelo cavernoso de un volcán. Las amenazas del Infierno acechan por doquier. Pero el Ánima Niña es rescatada por el Amor Divino, que le ofrece una agrí dulce medicina.



FIG. 98. DE «TYPUS MUNDI». PRAGA, 1603.

*Sus donc Amour, mon cœur esbresche,
Bande ton arc, tire ta flesche.*

El niño divino dispara al *Ánima* una flecha y un ángel desciende del cielo para conducirla al blanco; el niño divino arranca el corazón del pecho de su víctima, lo abre con una afilada sierra e injerta en su interior una pequeña cruz. Finalmente, el *Ánima* se extiende voluptuosamente en la cruz y el Amor la clava en ella. Pero

*Le bras de l'Amour, est si doux,
Qu'il ne me blesse de ces cloux.*

Quizá los clavos son clavos de especia, como los que Santa Gertrudis puso en lugar de los clavos de hierro de su crucifijo.

Morbus deliciae, mors lucrum, pœna voluptas, crux mihi quod nulla me cruce cerno premi, canta Staurophila, una hermana del *Ánima*, en un libro de emblemas religiosos parecido, el *Regia Via Crucis* (fig. 99) del benedictino Benedictus



FIG. 99. DE «REGIA VIA CRUCIS». HAEFTEN. AMBERES, 1635.

van Haeften (Amberes, 1635). Staurofila acompaña su canto de una curiosa arpa cuyas cuerdas están tendidas entre los brazos de una cruz, de una forma que nos recuerda a uno de los jeroglíficos de Ledesma⁵⁵ cuyo tema es *Clavar a Christo en la Cruz*: «Pintóse una harpa, y un brazo con un templador»:

*Mientras mas tirays las cuerdas
A vuestro instrumento, Amor,
Suenan sus voces mejor.*

En el *Regia Via Crucis*, el Amor Divino, o el Niño Jesús, enseña al Ánima-Staurofila el camino de la cruz, y al final la clava sobre ella, o más bien, se clava a sí mismo con ella en la cruz, de modo que los dos cuerpos están clavados uno sobre el otro siguiendo el texto sagrado (Gálatas, II, 19): «Con Cristo estoy crucificado». Ese ingenioso dibujante de emblemas seguidor de Rubens, Cornelis Galle, ha conseguido inventar alrededor de cuarenta ilustraciones distintas con sólo tres elementos, el Amor, el Ánima y la Cruz. En *Schola Cordis sive aversi a Deo cordis ad eundem reductio et instructio* (Amberes,

1629) el mismo Padre B. van Haeften dispone al Ánima y al Amor en casi cincuenta acciones diferentes alrededor de un enorme corazón. El corazón es cubierto de escamas, reflejado en un espejo, coronado de espinas, aplastado por una prensa, iluminado con una antorcha, atado con crueles nudos, y abierto en dos para mostrar las figuras místicas que encierra.

El corazón, que como ya hemos dicho aparecía en algunos emblemas de Georgette de Montenay, se convierte en uno de los emblemas favoritos del siglo XVII, cuando el culto al corazón de Jesús fue resucitado por Jean Eude y Marguerite Alacoque. En su *Schola Cordis* Haeften no hizo sino añadir las imágenes del Ánima y el Amor a los temas que el teólogo alemán Daniel Cramer⁵⁶, seguidor de Montenay, había tratado en la primera parte de sus *Emblemata sacra* (Francfort, 1624). En ella el corazón soporta varias pruebas: *Mollesco, Cresco, Alta peto, Amo, Lateo*, etc. (cincuenta emblemas). Parecidas imágenes del corazón aparecen en los *Sacra Emblemata LXXVI* del predicador Johann Mannich (Nuremberg, 1625). En Italia Francesco Pona publica (Verona, 1645) un centenar de emblemas muy toscos, todos con forma de corazón: *Cardiomorphoseos sive ex corde desumpta Emblemata sacra*. Hieronymus Ammonius publica *Imitatio Crameriana* (Nuremberg, 1647), con algunos emblemas del corazón, más bien burdos también, pero no desprovistos de ciertos violentos efectos de claroscuro que al menos en un caso (emblema 5) dan a la escena un toque goyesco. En 1678 y 1685 una edición de las *Meditationes sacrae* del teólogo Iohannes Gerhardus fue publicada en Jena enriquecida con una serie de emblemas todos en forma de corazón. Y supongo que muchos volúmenes como éstos deben descansar olvidados en los estantes de las bibliotecas⁵⁷.

En *Cor Iesu amanti sacrum* el grabador Antonius Wiericx⁵⁸ hizo del corazón el escenario de las hazañas del Niño Jesús⁵⁹. La cubierta consiste en el dibujo de un jesuita y un franciscano ayudados por tres hermanos legos y una monja, que sujetan el corazón ardiente coronado por el monograma de la Compañía de Jesús; al alzar la cubierta vemos al corazón requerido al mismo tiempo por Jesús, por el Mundo (representado por la dama de ancha gola que ya conocemos) y por el Diablo.

Jesús asaetea toda la superficie del corazón, y el Amor Profano, que se había aposentado en su interior, escapa volando:

*Sat est, Jesu, vulnerasti,
Sat est, totum penetrasti
Sagittis ardentibus.
Procul, procul hinc libido:
Nam caelestis hic Cupido
Vincet ignes ignibus.*

Jesús golpea en la puerta del corazón:

*Ultro cordis portam pulsat
 Iesus, silet, et auscultat
 Vocem sui corculi.
 Cor exsurge, vectem solve;
 Quid sit opus factu, volve
 In adventum Sponsuli.*

Ahora Jesús está en el interior del corazón llevando una linterna: la suave luz ahuyenta los sapos, las serpientes y todas las criaturas viscosas de su cavidad:

*Dum scrutaris in lucernis
 Et vestigas cum laternis
 Cor peccatis obsitum;
 O quot monstra deprehendis!
 Iesu, scopas ni prehendis,
 Manet culpis perditum.*

Jesús empuña una escoba y arroja del corazón una cascada de porquería (fig. 100)⁸⁰. Luego lo lava con la sangre vertida de sus pies y sus manos, lo llena de llamas palpitantes, flores desparramadas, y allí se queda tranquilamente dormido mientras fuera ruge el viento y destellan los relámpagos:

*Frustra Boreas minatur,
 Frustra fulmen debacchatur,
 Frustra spumant cœrula:
 Dum in corde lectum stravit,
 Atque sponsus dormitavit,
 Tuta ridet sponsula.*

Jesús coloca los instrumentos de la Pasión en el corazón:

*Bone Iesu conde crucem,
 Virgam, lanceamque truem,
 Conde in imo corculo.
 Nulla prævalebit lues,
 Amuleta quando strues
 Hoc myrrhæ fasciculo.*

Luego se sienta en una silla en el centro, sujetando un libro abierto: *Erunt omnes docibiles Dei*. Entona un himno y toca el arpa; luego de músico se transforma en pintor y pinta en el corazón el Juicio Final:



FIG. 100. DE «COR IESU AMANTI SACRUM» WIERICX.

*Sume Iesu penicilla,
Corque totum conscribilla
Pijs imaginibus.
Sic nec Venus prophanabit,
Nec Voluptas inquinabit
Vanis phantasmatis.*

Sentado en un trono reina en el corazón y, finalmente, es rodeado de palmas y coronado con una guirnalda eterna.

Estas ilustraciones de Wiericx representan «agrément», como dice Menestrier en el *Art des Emblèmes*, el progreso de la vida mística. Los primeros emblemas pintan la fase purgativa (tentaciones, remordimientos de conciencia, inspiración, autoexamen, confesión, gracia impartida por los Sacramen-

tos, purificación del corazón), los otros representan la etapa iluminativa. Los grabados, no obstante, aparecen en distinto orden en las ediciones existentes. Se utilizaron para ilustrar un breve tratado de los padres jesuitas Etienne Luzvic y Etienne Binet, *Le Cœur devot, throsne royal de Iesus Pacifique Salomon* (Douai, 1627; la primera edición, sin ilustraciones, París, 1626), que en 1627 fue publicado en su traducción latina por el padre Carolus Musart (*Cor Deo devotum*) y en Amberes en su versión holandesa, primero con el título *Het Godtvruchtich Herte*, y posteriormente con el de *Het Heyligh Herte* (1659)⁶¹.

El Niño Jesús, el corazón, la cruz: he aquí nuevas devociones aparecidas en el siglo XVII. El amor alejandrino se espiritualiza; Cupido ha entregado sus alas y su arco al pequeño Redentor, que ahora lleva a cabo unos nuevos trabajos de Hércules. En 1658 la mística Jeanne Perraud contempla la aparición del Amor Divino sosteniendo una gran cruz⁶²:

Je le vis des yeux du corps, en l'air, qui se penchait vers moi avec un visage riant et une joie extrême; il me regardait comme si nous eussions été pareils en âge; il était âgé à peu près de trois ans. Sa beauté était sans exemple; ses cheveux blonds qui venaient battre sur l'épaule avec trois anneaux, l'un plus long que l'autre; les pieds nus; la robe blanche toute ondée comme de la moire, sans aucune ceinture qui le ceignît. Il portait à son bras gauche une croix d'une longueur et d'une grosseur disproportionnée à sa petitesse... elle tombait de son bras avec ses instruments, comme s'il ne pouvait pas la supporter; car tous les instruments de la Passion étaient joints ensemble, et liés avec la croix par une grosse corde...

Bremond comenta así la visión de Jeanne, que en la Provenza es el punto de partida de un nuevo culto al Niño Jesús:

Il est d'ailleurs possible, sinon vraisemblable, que la vision de Jeanne ait emprunté ses traits essentiels à quelque image flamande, inspirée elle-même, directement ou indirectement, par les mystiques d'Espagne.

El Niño Jesús que de este modo se le apareció a la mística provenzal era el mismo niño que ya habíamos visto una y otra vez vestido de Amor Divino en los emblemas flamencos, una sublimación del Cupido de Vænius que, en lugar de llevar sobre sus hombros el globo de Atlas, sostiene la cruz cargada con todos los pecados de la humanidad.

Hay otro caso de inspiración literaria inconsciente en otra santa poco instruida. Bremond nos ofrece un vívido informe de Vignerón de Montmorency, Jean Aumont, y de la «Escuela de la Oración Cordial», que floreció alrededor de 1670⁶³. Pero estas *Images morales* que revelan el estado interior del hombre en doce ilustraciones con forma de corazón, ese símbolo del alambique que Bremond encuentra «raro, si no ardientemente nuevo, y de una profundidad inagotable»:

(Ainsi, chères âmes, si nous voulons conduire notre âme au divin fourneau, pour y être réduite en feu et en essences divinisées, il faut de nécessité la ramasser, la recueillir et enfermer dans l'*alambic de nos cœurs*, et dans le fourneau allumé de notre volonté, pour y être exposée aux ardentes atteintes de ce soleil d'amour, et en être embrasée, *essentiée et triple-essentiée*; pour y être enfin engloutie, et abîmée dans l'immense brasier de ces divines flammes)

son sin duda todos ellos conceptos de la tradición de los emblemas de la que hemos estado hablando en este capítulo. La *Schola Cordis* y, volviendo sobre nuestros pasos, las *Zinnepoppen* del amor humano y divino, Hugo, Vænius y sus predecesores profanos: Heinsius, Scève, Alciato, los petrarquistas, los elegíacos latinos, sobre todo Ovidio, y antes que Ovidio, los alejandrinos, Mosco y Apolonio de Rodas. En todos ellos vemos al Amor, un muchachito desnudo armado con flechas saliendo de la noche de los tiempos, símbolo de una era inmemorial, sonriéndonos desde los fondos oscuros de la Casa de los Vettii y desde la imagen sagrada dibujada según las instrucciones de una devota del siglo diecisiete, luego ofrecida a la adoración de la muchedumbre en memoria de una tan privilegiada visita.

Los emblemas de *Pia Desideria* y *Typus Mundi* inspiraron uno de los pocos libros de este tipo que todavía son conocidos por los no especialistas: los emblemas de Francis Quarles (Londres, 1635), quien a instancias de Phineas Fletcher y Edward Benlowes escribió poemas en inglés para los grabados de los jesuitas.

Aunque en Inglaterra el gusto por emblemas y empresas parece haber estado muy extendido, la producción de este tipo de libros debió de estar obstaculizada por el rudimentario grado de desarrollo en que se encontraban las artes del grabado en este lado del Canal. Los emblemistas ingleses fueron, o bien incapaces de acompañar sus libros con dibujos, como es el caso de la traducción que Samuel Daniel's realizó de Giovio, *The worthy tract of Paulus Iovius, containing a Discourse of rare inventions, both militarie and amorous, called Imprese* (Londres, 1585) o de la obra de Abraham Fraunce: *Insignium, etc. Explicatio* (Londres, 1588), o de la de Andrew Willet: *Sacrorum Emblematum Centuria Una* (Cambridge, c. 1592), el primer libro inglés de emblemas sagrados⁶⁴; o bien emplearon a artistas locales (aunque esto parece más bien un cumplido, a la vista de sus pobres realizaciones) que imitaban burdamente las ilustraciones continentales y, más raramente, intentaban inventar alguna nueva. Tal es el caso de la *Minerva Britannia* de Henry Peacham (Londres, 1612), o de *The Mirrour of Maiestie*, atribuido a Sir Henry Goodyer (Londres, 1618); o de *Kalendarium humanæ vitæ* y *Lychnocausia*, de Robert Farley, ambas impresas en Londres en 1638; o de los emblemas de Quarles, grabados por W. Marshall W. Simpson y otros; o de los de John Hall; o de la traducción de Thomas Blount de un tratado de Henri Estienne, *Art of Making Devices* (Londres, 1646). Finalmente, cabía también la posibilidad de que utilizaran las ilustraciones de libros continentales: eso hizo Whitney, cuyo *Choice of Emblemes* fue de hecho

impreso en el continente e ilustrado con láminas de los libros que eran sus fuentes; también George Wither utilizó las ilustraciones de Rollenhagen en su *Collection of Emblemes* (Londres, 1635).

Este género literario, en líneas generales, no floreció en Inglaterra, y esto es sorprendente si tenemos en cuenta que en la poesía inglesa del siglo XVII abundan los conceptos, y que por otro lado, los coleccionistas de emblemas más importantes aparecerán más adelante en Inglaterra. Muchos de los libros ingleses que hemos citado son hoy muy raros, de otros se ha perdido la pista; ninguno de ellos, con la única excepción del de Quarles, fue lo bastante afortunado como para merecer una segunda edición.

La rareza de los libros de emblemas ingleses es consignada por Peacham, que en el prefacio de su *Minerva Britanna* (1612) escribió:

Con excepción de la colección del Maestro Whitney y de las traducciones de algunos otros más, no conozco a ningún inglés en nuestra época que haya publicado una obra de este género; siendo (no lo dudo) tan ingeniosos y afortunados en sus invenciones como los franceses o los italianos en las suyas. Es por esto tal vez por lo que ellos nos llaman *Tramontani Sempii* [sic], simples y de torpe idea, cuando la culpa no es ni del clima ni, como ellos pretendían, de la constitución de nuestros cuerpos, sino simplemente de la actitud fría e indiferente que entre nosotros es común tener hacia el saber y las artes, quedándonos lejos en el justo valorar de sus buenas y merecidas cualidades.

El libro de Quarles tuvo innumerables ediciones hasta hace bien poco, fue elogiado en su propio siglo y en los siguientes, hecho suyo por los inconformistas del siglo XVIII, admirado por Browning y Thoreau⁶⁵. Los versos de Quarles son los únicos (excepción hecha de aquellos de los emblemistas holandeses) que han merecido la atención de los críticos. Éstos, no obstante, parecen ignorar o pasar por alto⁶⁶ un hecho que, por supuesto, no se le escapó a Edmund Arwaker, el traductor inglés de *Pia Desideria*: que las ilustraciones de los tres últimos libros de Quarles proceden de *Pia Desideria* (figs. 101 y 102). Y la deuda de Quarles no termina aquí; últimamente se ha descubierto que sus dos primeros libros reproducen las ilustraciones de *Typus Mundi*⁶⁷. De este último habría tomado el poeta inglés la idea de que un epigrama siguiera al largo poema que acompaña a cada emblema. Finalmente, los poemas de Quarles no son sino variantes de los temas expuestos en los versos de sus fuentes. El emblema sexto de su primer libro, por ejemplo, que corresponde al número seis de *Typus Mundi*, con el lema *In cruce tuta quies* y la representación de un globo con una cruz colocado en una mesa hacia la que se precipita el Amor Divino (fig. 103), en Quarles es seguido por el estribillo «la tierra no da reposo» (con variaciones parecidas), y en *Typus Mundi* por una elegía con el estribillo *nulla quies*; en este último libro irá seguido además de un epigrama en francés y otro en holandés:



FIG. 101. DE «PIA DESIDERIA». HUGO. AMBERES. 1624.



FIG. 102. DE «EMBLEMS». QUARLES. LONDRES. 1635.

*Tu travailles en vain, voulant que cette boule
Sur le pavé uni de la table ne roule:
Si tu veux Cupidon veoir ce globe rassis,
Que le poids de la Croix ordonne son pourpris.*

El holandés:

*Wat vlucht-ghesinden lust
Is dit die noyt en rust?
'Tis 't onghestadigh spel
Des werelts die 't ghequel
Van hare lusten iaeght
Tot dat haer 't Cruys behaeght.*

[¿Qué es este amor al vuelo que nunca cesa? Es el curso inestable del mundo, torturado y guiado por sus deseos hasta que encuentre consuelo en la Cruz.]



FIG. 103. DE «TYPUS MUNDI». PRAGA, 1603.

El epigrama de Quarles es más ingenioso, pero sin duda está inspirado en éste:

*Hombre del siglo, en tu gimiente locura quieres retener
el honor fugaz, el placer, la salud, la riqueza, esos engaños.
Mira aquí y dime: ¿qué guardarás en tus brazos
cuando el mejor final sea abrazar la cruz?*

El emblema 7 de *Typus Mundi* con el lema *Latet hostis, et otia ducis?* (fig. 104) reproduce un emblema de *Amoris divini et humani effectus* (parte I, emblema 22): el Ánima yace dormida en un globo terráqueo en llamas, lleno de demonios, mientras el Amor le toca en el hombro. El epigrama francés dice:

*Hola! esveille toy; que Morpheus le pipeur
Glissé dedans vos yeux ne te plonge en malheur.
Voyez que de bien prés talonoit la ruine,
Le feu s'estant des-ja faict maistre de la mine.*

El séptimo emblema de Quarles (fig. 105), con lema y figura iguales, lleva este epigrama:

*Levántate alma mía; libera tus ojos hechizados
de la soñolienta esclavitud: ¡Ten cuidado, sé sabia!
Tu enemigo está ante ti; debes luchar o huir;
la vida yace indefensa en un ojo cerrado.*



FIG. 104. DE «TYPUS MUNDI». PRAGA, 1603.



FIG. 105. DE «EMBLEMS». QUARLES. LONDRES, 1635.

Mucho más metafísico que sus modelos, Quarles nunca deja de seguirlos de cerca siempre que utilicen alguna metáfora pintoresca. Así, tanto en los versos latinos como en los franceses del emblema 8 de *Typus Mundi* (fig. 106), leemos:

*Si necat immodico funesta Tarantula risu,
Dulcis ille nocet, certius ille necat.
Que si la Tarantule vous at à fleur de peau
Doucement chatouillé par son fatal museau,
Tu meurs en riotant: tel est le faux plaisir
Du monde desloyal: car son rire est mourir.*



FIG. 106. DE «TYPUS MUNDI». PRAGA, 1603.

Quarles utiliza este símil en los versos:

*Locos de nosotros, en vano nos jactamos
de poder vencer la enfermedad,
y (como el descuidado peregrino que picado
por una tarántula comienza a reír con la risa
que le acaba la vida)
gastamos nuestro aliento en prodigios placeres
y reímos hasta la muerte.*

Comparemos el poema que acompaña el octavo emblema del Libro Tercero con el correspondiente emblema octavo del Libro Primero de *Pia Desideria*. El emblema, inspirado en un pasaje de Jeremías: *Quis dabit capiti meo aquam, et oculis meis fontem lacrymarum, et plorabo die ac nocte*, representa esta metáfora, como hemos visto, de forma literal, y muestra un fantástico escenario de aguas bullentes en medio de las cuales el Ánima se hunde en el llanto. Este tema, popular en la devoción del siglo XVII⁶⁸, había sido tratado por Hugo de manera tradicional:

*Quis mihi det, liquidas caput hoc vertatur in undas,
Totque fluat guttis, quot stetit ante, comis?*

.....
O mea, si subito duo flumina, lumina fiant!

El poeta continúa diciendo que difícilmente consideraría él bastante copiosas las lágrimas de Andrómaca, de Jesé y, por supuesto, de María Magdalena y de San Pedro. Quiere las aguas del Nilo, los chaparrones vertidos por Acuario...

*Hos oculis voveam gravidis mihi currere nimbos,
Et caput hoc, totus fiat ut Oceanus.*

*Aut saltem in geminos tabescere lumina rivos,
Perpetuove meas amne natate genas.*

.....
*Felices nimium, vitreae, gens caerulea, nymphæ,
Membra quibus fluido sunt liquefacta vitro!*

.....
*Cur mihi non liquidis stillant quoque brachia rivis,
Glaucæque muscosis fluctuat unda comis?*

Le gustaría ser un nuevo Acis, o Biblis, ser el Pindo cuando se derrite la nieve; e impulsados por tantas reminiscencias clásicas haríamos bien en no dar rienda suelta a nuestra propia tendencia emblemática e imaginar, por nuestra

parte, al buen jesuita con las ropas de una ninfa cerúlea, de un espumoso Biblis o de un astado Aqueloo. Quarles es menos pródigo en sabiduría mitológica, pero compite con su modelo en delicuescencia:

*¡Ah si mis ojos fueran arroyos y transformar pudieran
sus lágrimas en mares! Mis suspiros en una tormenta
de celo y violencia sagrada, en la que este anhelante velero, cargado de pecados,
pudiera sufrir un súbito naufragio, y se partiera
sobre esa Roca en la que mi alma empapada pueda acomodarse,
abrumada de copiosa pasión. ¡Ah y allí
verter, verter, un llanto inacabable!
¡Pobre de mí! toda corriente que atraviesa
esta isla vasta ¿traza sus meandros
en lágrimas saladas y no en sangre,
e hincha esta carne con santa hidropesía
en cuyo pozo, templado por suspiros,
humea mi aliento devastador
mientras me disuelvo en vapores y apesto hasta morir?*

*¡Oh que esta carne hubiera sido nieve
en vez de tierra, y los huesos hielo, de manera
que sintiendo el ardor de mi pecado
y aborreciendo el fuego que siento,
pudiera derretirme por completo!*⁶⁹

*O si la música del gallo de Pedro
más durara, llenando y llenando mis atentos oídos
con ese dulce son que disuelvo en mis lágrimas...*

Los *Emblemes* de Quarles suministraron al gran público un sucedáneo vulgar de ese ingenio metafísico que autores como George Chapman y John Donne proporcionaban a una audiencia más refinada; y halagaron a la masa con la ilusión de estar cogiendo el truco de la compleja poesía metafísica⁷⁰. El ingenio de Quarles (más bien de tipo antitético que metafísico) está todo él en la superficie, llamativo y provinciano, sin un solo aliento de ese espíritu piadoso que anima los emblemas mudos del *Temple* de Herbert, o incluso de la *Parthenía Sacra* de H. A.

Este último libro, por cierto, es notable por su estilo, que aquí y allá recuerda al de Richard Crashaw. Por ejemplo, el autor llama al Heliotropo «arsenal de banderas carmesí presentadas a Apolo Pithio». En el ensayo sobre el lirio la riqueza de imaginación parece anticipar las exuberantes comparaciones de la *Bulla* de Crashaw: «Es un arco sin flecha, un puente sin cimientos, un cuarto creciente que no crece, un fantasma de colores; una nada que de buena gana se mostraría como algo». Pero es en la sección que trata del símbolo del

Ruiseñor en donde se dan los paralelismos más llamativos. Por supuesto, H. A. debió conocer también el famoso poema de Strada en *Prolusiones Academicæ* (1617) dedicado al ruiseñor; pero el desarrollo en términos musicales de Crashaw en *Musicks Duell* encuentra su réplica únicamente en *Partheneia Sacra*: encontramos «preludios», «divisiones», «armonías». En Crashaw el ruiseñor ofrece una primera muestra de su habilidad vocal («calculemos en suaves gradaciones el agudo volumen de sus notas silvestres») para que sepa la tocadora de laúd que «también pude hacer algo». En *Partheneia Sacra* el ruiseñor «nunca se estancará hasta que, de recorrer sus escalas, haya llegado a un punto crítico por falta de aliento: entonces mirará a su alrededor como si hubiera hecho algo». ¿No podría H. A. haber modelado su estilo bajo la influencia del jesuita francés Louis Richeome⁷¹?

He aquí, por ejemplo, la descripción que Richeome hace de la azucena (*Peinture spirituelle*, pág. 590).

La fleur de Lys communement blanche, a sa forme en son tout & en ses parties; en son tout, elle porte la figure d'une cloche bien evasée, se restressissant vers sa tige, ayant au dedans ses petits battans verts & longs: chascun d'iceux portant son martelet d'or: les feuilles sont recourbées au dehors, semblables en grandeur à celles du Laurier, mais moins poinctues & plus charnues, ayant trois cordons du long, comme trois canelures...

Leamos ahora *Partheneia Sacra* (pág. 31):

Entre las cuales [flores] la azucena tiene las [hojas] suyas muy largas y verdes, el tallo alto y redondo, recto, comprimido, grueso y firme, cubierto de hojas. En el extremo del cual surgen [flores] como si fueran alambres, con cabezas, o botones un poco alargados, del color de la hierba, que a su debido tiempo tórnanse blancas y a sí mismas se modelan en forma de campana de satén o plata. De cuyo centro y base se alzan rectos algunos pequeños alambres dorados, con cabezas como martillos del mismo color. Sus hojas, de una blancura exquisita, todas rayadas y con bandas en su exterior, se despliegan, ya se ha dicho, como una campana.

Richeome fecha su carta de dedicatoria en 1611, en Roma; Hawkins ingresó en el Colegio Inglés de Roma en 1609, y en la Compañía de Jesús en 1615.

Quarles redactó otro libro de emblemas en 1638, sus *Hieroglyphiques of the Life of Man* inspirados en el simbolismo de la vela, cuya consunción progresiva representa el consumirse de la vida humana; el mismo simbolismo se repite a todo lo largo de la *Lychnocausia* de Farley, publicada asimismo en 1638. A Quarles se le atribuyó también en el pasado la traducción al inglés de otro libro de emblemas religiosos: la obra de Van Haeften, *Schola Cordis: Schola Cordis, or The Heart of it selfe gone away from God; brought back againe to him, & instructed by him in 47 Emblemes* (Londres, 1647). Posteriormente el autor de esta versión ha sido identificado como Christopher Harvey.

Flammulae Amoris S.P. Agustini, de Hoyer, fue traducida al inglés por un poeta del círculo de Thomas Stanley, John Hall⁷², con el título de *Emblems in verse, with elegant figures, Sparkles of Divine Love, by J. H.* (Londres, 1658). Las ilustraciones son, como es habitual, malas copias de libros flamencos, frecuentemente volteadas. El autor inglés, sin embargo, ha omitido aquellas en las que aparece San Agustín (por ejemplo, los emblemas 13, 19, 21, 24 y 25 de la *Flammulae*). Estos emblemas están dedicados a Mrs. Dorothy Stanley, esposa de Thomas Stanley, y precedidos de una nota laudatoria debida a la pluma de John Quarles, uno de los dieciocho hijos de Francis Quarles:

Tras examinar estos emblemas no puedo por menos de reconocer que me parecen exactos, lo cual significa que el Helicón ha encontrado, en la crecida, otro Canal para deslizarse hasta el Cielo. La Virtud se embalsama en verso, y el Amor Divino queda tan enamorado del Arte y el Ingenio humanos que por una santa cópula todos juntos han dado a luz (sin adulterio) a este alegre niño de divina belleza, que hiere al Lector no con el dardo de su extravagante sensualidad, como otras poesías, sino con la influencia de ese Amor Divino del que él mismo está tan bien provisto, y que alimenta al alma con un exceso de apetito.

Tantas promesas no sirvieron para salvar el piadoso librito de un olvido tan rápido y completo que sólo han sobrevivido unos pocos ejemplares.

Resulta curioso decir que no fue hasta el siglo pasado cuando los emblemas de amor divino encontraron en Inglaterra un ilustrador que pudiera compararse a los artistas flamencos y holandeses, el último de los cuales fue Jan Luyken. Diremos unas palabras sobre Luyken antes de pasar a Robert Cruikshank, que grabó las ilustraciones de los *Divine Emblems embellished with etchings on copper, after the fashion of Master Francis Quarles* (Londres, 1838), obra de Johann Abrecht.

En *Jezus en de Ziel*, ilustrado por Luyken (Amsterdam, 1714, nueva edición con grabados muy superiores artísticamente a los de la primera edición de 1678⁷³), las *dramatis personae*, como indica el título, son el Niño Jesús y el Alma. Los temas son los mismos de *Pia Desideria* pero ¡qué distintamente tratados! ¡Cuánto más profunda es la atmósfera de los grabados en cobre de Luyken!⁷⁴ Sus figuras aparecen ante nosotros tras la temblorosa atmósfera ardiente de un paisaje tropical, entre palmeras en flor, mientras inmóviles bancos de nubes descansan en el horizonte, y casi podría decirse que son iridiscentes. En otro lugar hay tormentas de grandeza oceánica, relámpagos cruzando el espacio ilimitado, y parece que respiramos ozono en el aire vibrante (fig. 107). Si no, estamos en un embarcadero, como en otra Riva degli Schiavoni, y lejanos palacios blancos resplandecen con el reflejo de las aguas. Luyken parece casi anticipar los efectos de Piazzetta; y algunos de sus personajes, suntuosos de sedas orientales, con plumas en sus tocados, tienen un aire verdaderamente veneciano. Bajo un oscuro cielo estrellado el Ánima se arroja junto al Amor Divino en la tranquila y húmeda sombra, mientras un

arroyo borbotea armoniosamente en la hierba. En una de estas ilustraciones el Ánima está envuelta por completo en la llama de una descarga de electricidad, y la llama es tan delicadamente trémula como una anémona. Pero Luyken conoce también la vileza de flácidas carnes del Cuerpo bestial (*Vleesch*), el horror de la descomposición de los tejidos en las carcasas abandonadas, el tableteo metálico de los huesos de los esqueletos agitados por el viento.



FIG. 107. DE JESUS EN DE ZIEL. LUYKEN, AMSTERDAM, 1683.

El estilo macabro de Cruikshank es, en cambio, de tipo jocoso y burgués; es ya el humor del *Punch*. El Ánima es una engreída y pomposa mujercita, como la Reina Victoria en el retrato de las Dulwich Galleries (fig. 108). Aprieta remilgada los labios y mira de reojo con aire gazmoño. Su redondeada carita victoriana es decididamente autocomplaciente. El Amor Mundano, a horcajadas del globo terráqueo, lleva el casco y el escudo redondo de Britania, el diablo es un divertido mono negro escapado del zoo, el Tiempo es un viejo mendigo lloroso que arrastra una guadaña en una mano y en la otra un billete de lotería con el número 1.000 (fig. 109). La Vanidad es ese gracioso Polichinela jorobado, el hijo de Pulcinella. El escenario puede ser una tranquila sala de vicaría, con ventanas neogóticas y una mesa en la que se juega al whist, o un alegre cementerio campestre alrededor del ascado edificio de una iglesia de estilo flamígero, o un viejo jardín inglés con un palacio pseudo-oriental situado en último término —gemelo del Brighton Pavilion—, o la pálida costa del océano embarrada por la marea baja, con un faro blanco en la distancia y un ancla abandonada en primer término.

De este modo, en una clase media chistosa, como sacada de una novela de Dickens, finaliza el peregrinaje del Amor y del Ánima, muñecos del intelecto y lejanos descendientes de Eros.



FIG. 108. DE «DIVINE EMBLEMS» ABRICHT [LONDRES], 1838.

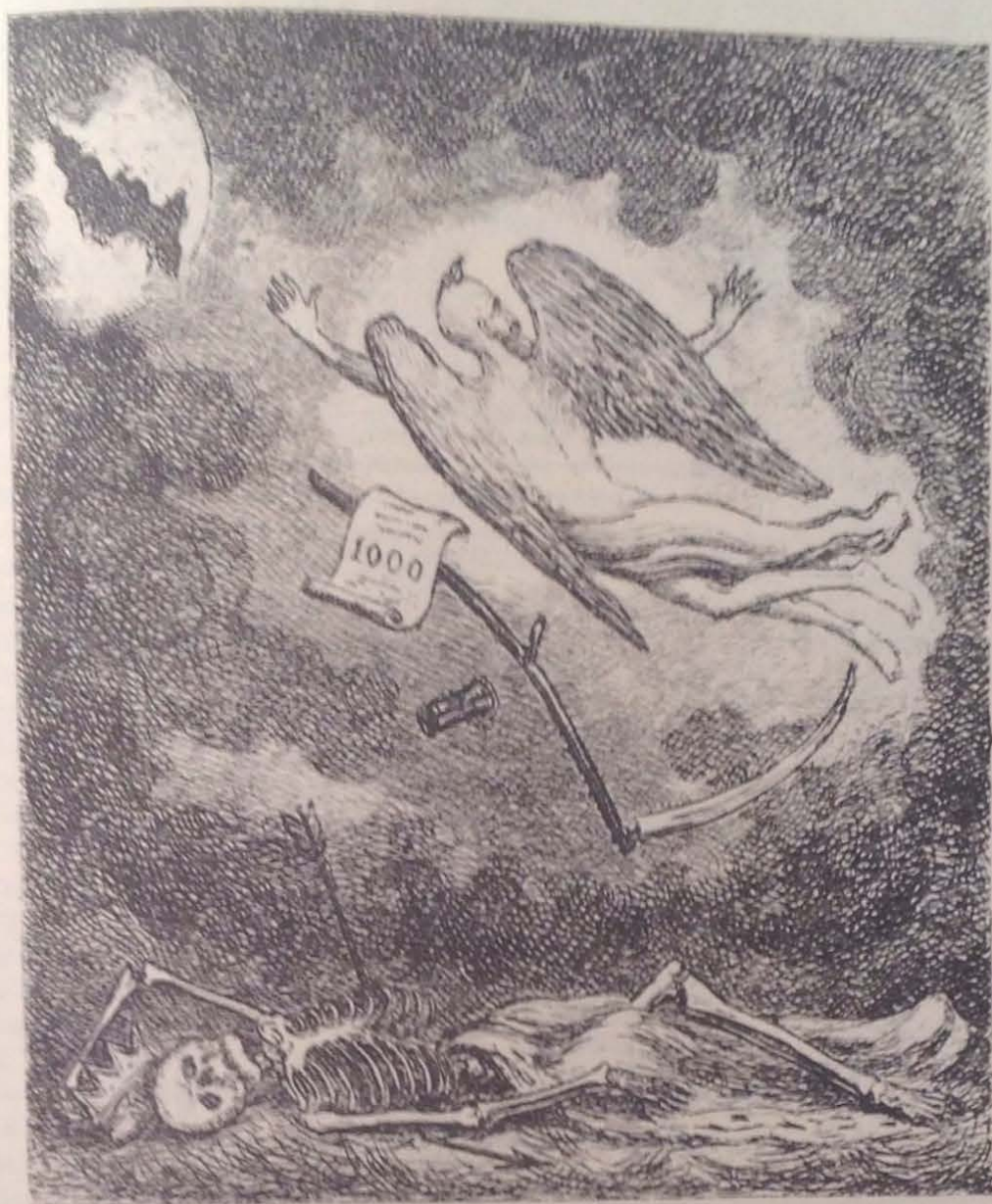
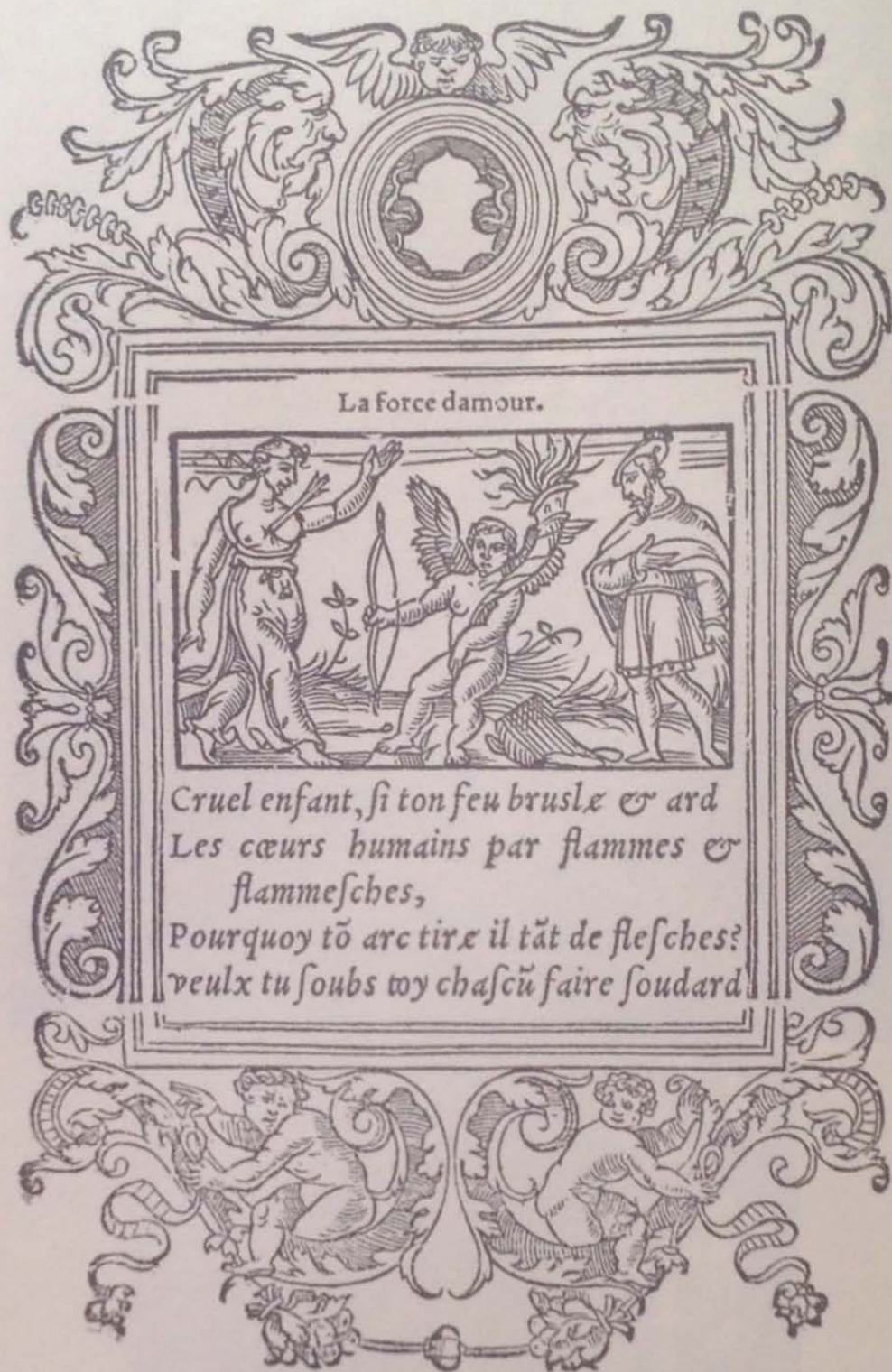


FIG. 109. DE «DIVINE EMBLEMS». ABRICHT. [LONDRES], 1838.



La force d'amour.

Cruel enfant, si ton feu brusle & ard
 Les cœurs humains par flammes &
 flammesches,
 Pourquoi tō arc tire il tāt de flesches?
 veulx tu soubs toy chascū faire soudard



1 *I Documenti d'Amore*, de F. da Barberino, editado por F. Egidi, Società Filologica Romana, 1905, vol. II, págs. 258-259.

En el número de décimas, en su distribución, en los márgenes que rodean las empresas, Scève ha seguido criterios matemáticos, cabalísticos y arquitectónicos. Los ribetes de las empresas se repiten sucesivamente en este orden: rectángulo, círculo, losange, elipse, triángulo, óvalo. Véase *Œuvres poétiques complètes de Maurice Scève* (París, 1927), introducción de B. Guégan, págs. XXII-XXIII; y págs. LVI-LVII para el *odi profanum vulgus*: «Aussi se soucioit bien peu le seigneur Maurice que sa Delie feust veue ny maniée des veaux».

2 Véase J. Vianey, *Le Pétrarquisme en France au XVI^e siècle* (Montpellier, 1909), págs. 58-80; y sobre todo *Delie*, edición de E. Parturier (París, 1916), en la que se registran las fuentes y las analogías. Véase también E. Giudici, *Il Rinascimento a Lione e la 'Delie' di M. Scève* (Nápoles, Liguori, 1962). Y del mismo autor, *Maurice Scève, poeta della Delie*, vol. I: *La struttura e la genesi esteriore del poema, con documenti inediti e un avant-propos di Marcel François* (Roma, ed. Ateneo, 1965). *The 'Delie' of M. Scève* (ed. I. D. McFarlane, Cambridge U.P., 1966).

3 A. G. C. de Vries, *De Nederlandsche Emblemata* (Amsterdam, 1899) es una detallada bibliografía desde el comienzo hasta el final del siglo XVII, con un estudio general a modo de introducción. G. Derudder, *Un poète néerlandais, Cats, sa vie et ses œuvres* (Calais, 1898), parte II, cap. I, *Poésies emblématiques*. P. L. van Eck, Jr., «Een en ander uit de 17^e eeuwse Nederlandse emblemata», en *Merk's Magazijn* XXIII (1921), I, 169-178 y 247-252, II, 13-24 y 65-72 (un breve examen de los emblemas holandeses, ilustrado). J. Landwehr, *Dutch Emblem Books, A Biblio-*

graphy (Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1962).

4 F. van Thienen, *Das Kostüm der Blütezeit Hollands* (1930). En cuanto a refranes, Pieter Brueghel ilustró proverbios holandeses en una pintura de 1559 actualmente en Berlín (Deutsches Museum). Es reproducida, con una clave para los cien refranes, por L. Bruhns en *Das Bruegel Buch* (Viena, Schroll, 1941), lámina 9. Cfr. M. J. Friedlaender, «Ein neues Bild von Peter Bruegel», en *Zeitschrift für bildende Kunst*, (1914), págs. 9-12.

5 El autor podría ser, en su lugar, Jacob de Vivere (Jacobus Viverius), según John Landwehr, «De Gentse Liefdesembleem-dichters en D. P. Pers», en *Tijdschrift voor Nederlandse Taalen Letterkunde*, vol. LXXXV, 2, (E. J. Brill, Leyden, 1969); y John Landwehr, *Emblem Books in the Low Countries 1554-1949. A Bibliography* (Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1970), págs. XI-XIV, y n.ºs 191-194 en el texto. En la página 114, líneas 2 y 3 desde abajo, se podría leer Viverius en lugar de Heinsius. De cualquier manera, la tesis de Landwehr ha sido posteriormente modificada por P. R. Sellin en *The Modern Language Review*, 66 (1971), págs. 332-342. («The First Collection of Dutch Emblems: The Identity of Theocritus à Ganda»), y rechazada por R. Bruegelmans en *Quaerendo, a quarterly journal from the Low Countries devoted to manuscripts and printed books*, vol. III/4 (1973), págs. 281-290 (*Quaeris quid sit amor?*), y por Herman de la Fontaine Verwey en el mismo número de dicha revista, págs. 291-308 («Notes on the debut of Daniel Heinsius as a Dutch Poet»). Se llegó a las siguientes conclusiones: 1. *Quaeris quid sit amor* es obra de Daniel Heinsius; 2. Estaba ya impresa en 1601; 3. Parece haber sido impresa por Herman de Buck; 4. Las planchas fueron dibujadas por

Jacques de Gheyn, el famoso grabador.

6 Esta materia ha sido tratada en *The Icy Fire, Five Studies in European Petrarchism*, de Leonard Forster (Cambridge Univ. Press, 1969), examinado por mí en *Italian Studies*, vol. XXV (1970), págs. 84-88. Véase también, de Georg Weise, «Manierismo e letteratura», I-IV, *Rivista di letteratura moderne e comparate*, XIII (1960) y ss.

7 Véase también el epigrama de Marullus (lib. I)

*Sic me blanda tui Neæra ocelli
... perurunt,*

*Ut ni me lachrymæ rigent perennes
Totus in tenues eam favillas...*

y aquel de Sannazaro (II, 27):

*Miraris, liquidum cur non dissolvor in amnem
Quum numquam siccas cogar habere genas.
Miror ego, in tenues potius non isse favillas,
Assiduæ carpant quum mea corda faces.
Scilicet ut misero possim superesse dolori
Sic lacrimis flammæ temperat acer Amor.*

Gracián (*Agudeza*, pág. 50) cita como ejemplo de concepto excelente el de Muret:

*Si Venus (ut mendax docuerunt turba Poetæ)
De mediis vere nata putatur aquis,
Quo fieri potis est, mediis ut fluctibus orta,
Assiduo nostrum torreat igne iecur?
O dolor! o quid iam miseri speretis amantes
E media vobis nascitur ignis aqua.*

Pero serían infinitas las citas de conceptos inspirados en el contraste entre el fuego del amor y las lágrimas. Mencionaré solamente el de Picinelli en su *Mondo simbolico* (Milán, 1653), esa enciclopedia de emblemas para uso de predicadores consigna un uso sagrado para este concepto (XVII, 75): «El Padre Luis Giuglaris, en el funeral de Victor Amadeus, Duque de Saboya, para resaltar que la pesadumbre de la viuda real estaba provocada por su excesivo amor, describió un alambique goteante con el rótulo *Arcana incendia prodit imbribus*, que sonaría más armoniosamente como *Imbribus incendia prodit*. Las lágrimas

son, pues, producidas por el calor del amor».

8 Véase Petrarca, canción *Ben mi credea*:

*Chiusa fiamma è più ardente; e se pur cresce
In alcun modo più non può celarsi.*

*[Una llama enterrada es más ardiente
y si creciese un poco
ya no podría esconderse]*

y las demás citadas por Parturier en su edición de Scève, pág. 37.

9 Este concepto es también uno de los lugares comunes de la poesía lírica. Giacomo da Lentino escribe:

*Si come 'l parpaglion, ch'è tal natura,
Non si rancura — de ferire al foco,
M'avete fatto gentil creatura; ...
... lo cor, che non à ciò che brama,
Se mor' ardendo nela dolce fiamma, etc.*

*[Si en mariposa cuya naturaleza
no previene de acercarse al fuego,
gentil señora, vos me habéis mudado...
... el corazón sin lograr lo que ansía
ardiendo se consume en dulce llama, etc.]*

Véase Garver, «Sources of the beast similes in the Italian Lyric of the thirteenth century», en *Romanische Forschungen*, XXI, págs. 276 y ss.

Chiaro Davanzati:

*Il parpaglion che fere a la lumera
Per lo splendor, ché si bella gli pare*

*Così facc'io, mirando vostra cera,
Madonna...*

*Così son divenuto parpaglione,
Che more al foco per sua claritate.*

*[La mariposa que golpea la lámpara
porque tan bello encuentra su esplendor*

*Yo hago lo mismo, mirando vuestra cara,
Señora...*

*Así me convierto en mariposa
que en la llama perece por el brillo.]*

Serafino:

Signora, io vo dove mi guida Amore

Ma qual farfalla semplice mi spasso
Che segue il lume, ove 'l corpo arde e more.

[Señora, voy donde el Amor me guía

pero cual mariposa simple me distraigo
persiguiendo la llama en la que el cuerpo arde.]

Sannazaro (Se mai morte):

Così ad ogn'or farfalla al foco torno.

[Cada poco, como la mariposa, al fuego torno.]

Girolamo Molino (Rime, Venecia, 1573):

Come quel verme suol che foglia rode
E fa del suo lavor cinto a se fasce,
Onde farfalla poi sorge e rinasce
E vola a morte al lume onde pur gode:
Tal viss'io di speranze, e 'n dolci frode
M'avvolsi amando, or sol m'alletta e pasce
Vaghezza a gli occhi onde mia morte nasce...

[Como suele la oruga roer las hojas
y hace de su labor propia mortaja
de donde mariposa surge luego
y vuela hacia la muerte, en luz gozosa:
en esperanzas tales estoy vivo y amando,
y o me envuelve
entre engaños suaves
o me seduce y nutre mi mirada
la belleza de que mi muerte brota.]

Thomas Watson ("Εκατομπαθία, Londres, 1582, XLVIII):

O como el insecto, cuando arde la candela
juega en torno a la llama hasta quemarse:
aun así mi corazón ha disfrutado de una visión divina
de la que otra vez difícilmente logrará regresar:
sus destellos tenían tan maravillosa llama...

10 Sobre la empresa del ciervo herido véase A. Salza, «Imprese e divise d'arme e d'amore nell' "Orlando Furioso" con notizia di alcuni trattati del 500 sui colori», en *Giorn. stor. lett. ital.*, vol. XXXVIII, págs. 333 y ss.

11 La bibliografía de los *Emblemata amatoria* de Heinsius tiene aún muchas lagunas. De Vries ha visto solamente algunas de sus ediciones, véase también W. A. P. Smit, «Bibliographie van Heinsius' Holl. poezie» en un informe de Revius (1928). En un ejemplar sin fecha de *Emblemata amatoria iam demum emendata* propiedad de la Bodleiana (Douce G., 237) el orden es éste: 17, *Ni mesme la mort*; 19, *Perch'io stesso*; 21, *Les deux sont un*; 22, *Mon mal me suit*; 23, *Sero detrectat*. Este ejemplar no contiene versos holandeses sino solamente los latinos, normalmente un par de dísticos para cada emblema. La última pareja está firmada por I. A. Timmermans. Por ejemplo, he aquí los versos que acompañan al emblema 13 (*De douceur amertume*):

Dulcia promittit sed postmodo præbet amara

Parvus Amor. Puero credere parce levi:

Alveolis etiam quandoque absynthia surgunt:

Si sapis, ex gestu noscere cuncta potes.

Este ejemplar bodleiano está encuadernado en un volumen junto con los *Emblemata amatoria nova; in quibus vis et natura Amoris graphice depingitur*, Auctore Theocrito à Ganda, Lugduni Bat., Apud Iac. Marcum Bibliopolam, 1613. Esta edición coincide en parte con la descrita por De Vries con el número 25 de su bibliografía (*Bibliothèque Royale, Bruselas, V.H. 24382.4.*). Contiene *Ab amore nullum est effugium*. Propertio II, XXX (el texto de esta elegía continúa: *Quo fugis o demens? etc.*). Portadilla: *Emblemata amatoria emendata ab auctore*. Luego sigue: *Omnia vincit Amor*, y los versos en latín (*Vidi ego qui durum, etc.*), holandés y francés del primero de los *Emblemata amatoria*. Debido a un error de la paginación, la ilustración correspondiente queda frente al último emblema de *Het Ambacht*, y en su lugar encontramos los versos *In picturam Amoris*, Propertio II, XII. Aparece allí otra portadilla: *Ambacht van Cupido, Emblemata Amatoria nova*, luego las series de estos emblemas hasta el número 23. El último, *Omnia coniungo*, está numerado como primero de las series de *Emblemata amatoria iam demum emendata*, y muestra la figura del Amor cabalgando sobre un león, que era la que debía acompañar a *Omnia*.

nia vincit Amor. La figura de Amor cosiendo, a la que corresponde el lema *Omnia coniungo*, se encuentra sin embargo frente al texto del emblema 24, *Noctua ut in tumultis*, y la ilustración de este último ha desaparecido. De acuerdo con D. J. H. ter Horst (en el informe sobre la edición italiana de este libro en su *Het Boek* XXIII [1936], 3), un ejemplar de esta rara edición está en la Gemeentebibliotheek de Rotterdam (50 F.28). El orden de las tres obras contenidas en el volumen de la Bodleiana es: 1. *Emblemata amatoria nova y Emblemata amatoria iam demum emendata* (ed. 1613); 2. *Emblemata amatoria iam demum emendata* (en una edición sin fecha, pero indudablemente anterior); 3. Los emblemas de Hooft.

12 Véase Peter Demetz, «The Elm and the Vine: Notes toward the History of a Marriage Topos», en *Publications on the Modern Language Association of America* (PMLA), dic. 1958.

13 Véase, entre otros, W. Schrötter, *Ovid und die Troubadours* (Halle, 1908); F. E. Guzyer, *The influence of Ovid in Crestien de Troyes* (Chicago, 1922; ya publicado en *The Romanic Review*, vol. XII).

14 En el volumen *Afbeeldingen van Minne*, ... «Op een nieu oversien ende verbeterd», Leyden, 1613. De Vries, n.º 25; véase supra, nota 11.

15 Este tema se encuentra también en Serafino:

*Rodemi dentro al cor con grave affanno
Una lima crudel, tenace e sorda,
Ch'or mi fa dir come un fasciato in corda
Quel che m'adduce in più gravoso danno...*

[Me roe el corazón con afán grave
Una lima cruel, tenaz y sorda,
Y hace que, igual que el maniatado,
Confiese lo que aún me duele más.]

El tema de Amor torturado se encuentra en *Cupido cruci affixus*, de Ausonio, que se inspiró en un fresco de Zoilo.

16 Véase *Le Logge del Vaticano incise da C. Lasinio*, in *Roma, presso Niccola de Antoni*, il. V, viii. W. Stirling Maxwell esbozó una bibliografía de los libros ilustrados por

Vænius en la «Bibliographical note» que acompaña a «*Ut Pictura Poesis*», or an attempt to explain, in verse, the *Emblemata Horatiana* of Otho Vænius [por el reverendo James Ford] (Londres, edición del autor de 40 ejemplares, 1875). Stirling Maxwell intenta trazar la historia del emblema de amor posterior a Vænius, pero ignorando como ignora la primera edición de Heinsius, e imaginando que los emblemas de la última aparecieron por primera vez en 1608, se pregunta (pág. XXIV) si fue Heinsius o Vænius el pionero en esta materia. El mismo título del libro de Heinsius, *Emblemata Amatoria iam demum emendata*, debiera haberle prevenido de que no era la primera edición. Tampoco conoce el *Thronus Cupidinis*, del que hablaré más adelante, y por tanto es incapaz de establecer la auténtica fuente de los emblemas de Ayres y de Georgius Camerarius (véase infra). Hace proceder los *Emblemata Amatoria* de Van Vianen del *Triumphus Amoris* (véase infra), que es lo contrario de lo que en realidad ocurrió.

17 Véase M. D. Henkel, «Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV, XVI, und XVII Jahrh.», en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, VI (1926-1927).

18 Cfr. Serafino:

*I cenni, e gli atti, il riso, il bel parlare
Raccendono uno ardor spento di poco,
Come una torcia mentre ch'arde e splende,
La smorza il fiato, e 'l fiato la raccende.*

[Gestos, inclinaciones, la risa, el buen hablar,
Reavivan una llama apagada hace poco,
Como una antorcha que cuando arde y alumbra
La apaga un soplo, y un soplo es quien la anima.]

Y cfr. Scève, *Delie*, décima 130, y nota de Parturier.

19 Véase entre otros Th. Watson, *Ἐξατομπαθία*, XLVII:

A tiempo es traído el toro para llevar el yugo...

Este concepto se convertirá en proverbial entre los isabelinos. Véase en Kyd, *The Spanish Tragedy*, acto II, esc. I: «En su momento el toro bravo aguanta el yugo»; Shakespeare.

Much Ado, acto I, esc. I, 241: «A su debido tiempo el toro bravo habrá de llevar yugo».

20 Ésta es una de las más trilladas paradojas sobre el amor de los poetas líricos. Serafino:

*Se 'l gran tormento e i fier fulmini accesi
Perduti avesse, e li soi strali amore,
I' n'ho tanti trafitti in mezzo el core
Che sol da me li potriano esser resi.*

[Si el gran tormento y los rayos ardientes
perdido hubiera Amor, lo mismo que sus flechas,
en mi corazón están clavados tantos
que sólo de mí tendría gran provisión.]

Watson, Ἐκατομπαθία, LXI: «Si Amor hubiese perdido sus saetas...».

Tebaldeo, son.: *S'el zoppo che al gran Giove i strali affina...*

*Questo crudel fanciul...
Che col suo arco ogni maglia penetra,
Costui che sforza dei non che mortali
... pieno il petto m'ha de tanti strali
Che ormai mi porta me per sua faretra.*

[Este muchacho cruel...
que con su arco toda malla penetra,
el que hostiga a dioses no menos que a mortales
... llenado el pecho me ha de tantas flechas
que ahora me lleva con su misma aljaba.]

(Compárese el verso «Che col suo arco...» con el emblema 12 de Vænius, *Nihil tam durum et ferreum, quod non Amoris telis perfringatur*, y la figura de Amor que atraviesa con su flecha un peto colgado de un árbol.)

Desportes, *Diane*, II, XII (de Tebaldeo):

*Hélas! j'en suis couvert en tant et tant de lieux,
Que cet aveugle archer pour sa trousse me porte.*

21 Para el Amor atado véase de E. Panofsky, «Das gefesselte Eros», en *Oud Holland*, 50 (1933), págs. 193-217. Del mismo, «Blind Cupid», en *Studies in Iconology*, págs. 95-128 (Nueva York, 1939) [hay edi-

ción española: *Estudios sobre Iconología* (Madrid, 1972)]. Véase sobre otros temas amorosos: Joseph G. Fucilla, «De morte et Amore», en *Philological Quarterly*, vol. XIV, n.º 2, abril, 1935; del mismo, «Materials for the History of a popular classical Theme (Love as a fugitive)», en *Classical Philology*, n.º 2, abril, 1931.

22 Para una investigación reciente sobre el mito de Eros-Anteros, véase *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, publicada por el Warburg Institute, vol. I (1934), pág. 29.

23 Sobre la serpiente enroscada en círculo (ouroboros), véase la obra de H. B. de Groot, «The Ouroboros and the Romantic Poets, A Renaissance Emblem in Blake, Coleridge and Shelley», en *English Studies*, diciembre 1969.

24 Cfr. también Serafino, soneto: *Se questa eletta...*

*Credo de l'amplio ciel quelle sian solo
De tutti i marinar guida e conforto,
Ché in doi bei lumi è l'uno e l'altro polo,
Ché essendo qui mi son più volte accorto,
Stando in tempesta e gran tormento e duolo,
Che visto el sguardo suo retrovo el porto.*

[Creo que del vasto cielo los que son
de todo el que navega única guía
ambos polos, están en sus dos ojos.
Que he sido muchas veces por ellos advertido,
y estando en tempestad, en gran tormento y duelo
mirando en su mirada encontré el puerto.]

Spenser, *Amoretti*, XXXIV: «Como barco que a través del amplio Océano...»; Shakespeare, Soneto 116: *(El Amor) es la estrella de todo barco sin rumbo...* La metáfora era tan común como para pasar desapercibida en el discurso. Por ejemplo, en la *Arcadia* de Sidney (ed. A. Feuillerat, Cambridge English Classics, vol. I, pág. 259): «Mas no seáis, no (excelente Señora), a quien Naturaleza ha hecho Estrella Polar del consuelo, no seáis la Roca del naufragio...».

25 Por ejemplo, Serafino, Soneto: *Or mille volte el di...*

*Guardesi el fabuloso et alto Atlante,
Ch'altro non fu che alcun fervido amante,*

*Et fan che resse el ciel con le soe spalle.
Or chi vede costei, vede el gran torto
Ch'ognun mi fa; non potria farne istoria
E dir che un altro ciel sostengo e porto?*

[Mirad a Atlas, enorme y fabuloso;
no era otra cosa que un fervoroso amante,
y le obligaron a sostener el cielo.
Quien la mire a ella verá la gran ofensa
que todos me hacen; ¿no podría otra fábula
contar que yo aguanto otro cielo?]

Véase también en el *Dialogo* de Giovio, la empresa de Andrea Gritti, *Sustinet nec fatiscit*, con Atlas sujetando el globo, y la similar de Guido Bentivogli, en *Imprese, Maius opus* de Ruscelli. El inventor de la primera fue el poeta veronés Giovanni Cotta, el de la segunda, según Ruscelli, Lucio Paganuccio, un fecundo creador de empresas. «Otras muchas hermosas que ha inventado están circulando por Francia e Italia con grandes alabanzas.»

26 Naturalmente, el concepto aparece en Watson, como lo hacen todos los lugares comunes de la poesía amorosa. *Ἐξαπομπὰ θία*, IX:

La caléndula gusta del amoroso Sol...

Véase también Ramón Llull, *Llibre d'Amic e Amat*, 342: «Se le preguntó al amigo cómo se movía el corazón del hombre a amar a su amado. A lo que contestó diciendo: "Igual que el girasol se vuelve hacia el sol"».

27 Bromas parecidas abundan, por ejemplo, en *I tre giardini de' madrigali con il ghiaccio et foco d'Amore*, etc., de Maurizio Moro (Venecia, 1602).

28 Véase De Vries, *De Nederlandsche Emblemata*, pág. XVIII, nota. Dos poemas más de Heinsius, del texto de 1608, *Elegie, ofte Nacht-clachtje y Het Sterfhuis van Cupido* aparecen traducidos como *Plainte Nocturne* y *La Maison mortuaire de Cupidon* al final del *Thronus*. Cfr. De Vries, pág. XX.

29 *Thronus*, emblema 2 (Vænius, emblema 29), 4(14), 6(80), 7(21), 8(56), 11(31), 12(36), 13(73), 14(24), 17(81), 18(59), 19(107), 20(93), 21(77), 22(83), 23(84), 24(32), 27(121), 29(41), 31(33), 32(12), 34(30), 35(90).

La comparación ha sido posible gracias a la cortesía de Mr. Allan H. Bright, que me

prestó su ejemplar de la rarísima edición del *Thronus* (ni siquiera está en el British Museum) perteneciente a su importante colección de emblemas, antiguamente propiedad de S. A. Thompson Yates y considerablemente enriquecida por sus sucesivos poseedores.

30 Véase el libro de D. Franken, *L'Œuvre gravée des van de Passe* (Amsterdam-París, 1881), n.º 1348, para la atribución de los grabados de *Nederduytsche Poemata* a los distintos artistas del taller de los de Passe.

31 *Resolution der Staten Generaal*, Jovis den vij^{en} Decembris 1617:

Opte Requeste van Chrispiaan vande Pas woonende tot Utrecht Versouckende Octroy omme te mogen vuytgeven zeecker Boucxken geintituleert *Thronus Cupidinis sive Emblemata Amatoria* Inhoudende verscheyden figuren bij hem gesneden; Is den Suppliant zijn versoek affgeslagen.

[Viernes, 7 de diciembre. Concerniente a la petición de Crispin de Passe, residente en Utrecht, que solicita permiso para publicar un cierto folleto titulado *Thronus Cupidinis sive Emblemata Amatoria*, conteniendo varias ilustraciones grabadas por él, la petición ha sido rechazada al solicitante.]

Franken, *op. cit.*, n.º 1353, ofrece correctamente el año de esta deliberación; pero el n.º 1352, referente a *Enigmata sive Emblemata Amatoria*, que es una obra distinta del *Thronus*, repite la deliberación como si se refiriera a la primera, dando la fecha errónea de 7 de diciembre de 1612, mientras que el registro señala «Nihil actum» en esa fecha. De Vries, *op. cit.*, pág. LXVI, se apresura a corregirlo, señalando que la deliberación corresponde al *Thronus*, pero comete el error de dar como fecha: ¡«Veneris den 7 December 1607»! Las fechas han sido comprobadas para mí por el Dr. R. W. Zandvoort. Se ha supuesto que la licencia fue desestimada a causa de la inmoralidad de la obra, y Franken señala: «Sin embargo, no es más libre que otros libros de emblemas y cancioneros de su tiempo». En su segunda edición desaparecen quince emblemas imitados de Vænius (además del primero, tomado de Heinsius), y las ilustracio-

mes de las dos últimas partes son diferentes. Podemos preguntarnos si la denegación de la licencia pudo haber tenido como motivo el plagio.

32 Aquí Hoofft ha combinado Junius y Scève-Heinsius, cogiendo el halcón del primero y el gato de los segundos.

33 La semejanza de los emblemas de Cats con algunos de los de *Thronus Cupidinis* parece implicar una interdependencia. Así, el emblema 3 del *Thronus*, *Sic vincior ultro*, aunque inspirado en el 21 [22] de los *Emblemata Amatoria* de Heinsius (*Perch'io stesso mi strinsi*), lleva una ilustración distinta, con trampas para pájaros y el Amor como un cazador entre los árboles. Ésta es la misma ilustración que en Cats corresponde al lema *Qui a une chonette prend les autres oiseaux*. La ilustración que pertenece en Cats al lema *Ach frustra tentatur amor cum friget uterque*, con dos velas apagadas que dos manos acercan sin resultado alguno, es parecida a la que en *Thronus Cupidinis* ilustra la idea opuesta del amor muerto, con dos Cupidos que acercan una a otra dos velas encendidas. Un emblema que solamente he encontrado en *Thronus* y en Cats, aunque con una diferencia, ilustra la máxima *Sic vos non vobis*. Es el emblema 26 del *Thronus*: una mujer vierte grano en un molino, un hombre pone en marcha la piedra de moler, otro recoge la harina: «travail sans guerdon» para el que muele. El lema *Dat, nec habet* se ilustra en Cats con una piedra de amolar sobre la que se afila un cuchillo, y la figura de la persona que cambia el mango recuerda a la que hace dar vueltas a la piedra de moler en *Thronus*. Pero la literatura de los emblemas es tan vasta y está tan poco explorada que no es de ningún modo seguro que Cats se inspirara en el *Thronus*, como podría llegarse a pensar tras esta comparación (sabiendo que la primera edición de *Silenus Alcibiadis* apareció en 1618, fecha de la segunda edición del *Thronus*). En su prefacio al lector Cats afirma:

Primo quidem primam emblematum istorum partem e nobis juvenibus nostris astu emanasse ingenue fatetur. Illa enim cum, agnato isti aetati affectu, ad poeticas vires et illecebras illam subinde abriperetur, emblemata aliquot amatoria, id est, ineptias juveniles, subinde chanta illecevit: quæ, cum alius ejus generis exerci-

tationibus, supervenientes aliæ occupationes tum temporis e manibus ut deponerem, adegerunt: eadem illa cum mihi nuper, veteres quasdam chartas evolventi, in manus incidissent... cepi in animum inducere ut, exercendi hunc ipsum atque instruendi gratia, juvenilia illa et amatoria emblemata poetico lusu pro re nata varierem, et in robustioris ætatis meditationes magis viriles tam morales, quam sacras transfunderem...

Nacido en 1577, Cats contrae matrimonio en 1605: si tomamos esta última fecha como el final de esos juveniles ardores mencionados en el texto latino, se llegaría a la conclusión de que Cats inventó los emblemas de amor al mismo tiempo que Theocritus à Ganda, e incluso antes, aunque no los publicase.

Pero el epigrama que acompaña a *Silenus Alcibiadis* llevaría a pensar que Cats llegó a ser conocido como escritor de emblemas sólo con la publicación de esa obra:

*Vidit et ingentem mirata est Italia tellus
Alciatum, tanti mente superba viri:
Seu tonat, et leges facundo edisserit ore,
Seu Themidis dignum numine condit opus.
Hunc quoque ludentem, sed seria, vidit, et illi
De lusu palmam, sed sapiente, dedit.
Alciati curas et seria vicerat ante
Catzius; ad lusus nunc et amœna venit.
Hic quoque, sed triplici palmam sermone meretur,
Ut ter sit victor, qui semel ante fuit.*

34 La lista de fuentes dada por De Vries (*De Nederlandsche Emblemata*, n.º 232), para los grabados de Van Vianen es errónea, ya que en la mayoría de los casos éstos están sacados o bien de los de Vænius o bien de los de Heinsius, de manera indirecta, a través del *Thronus* en su edición inglesa, como mostraré más adelante. Podría por tanto ponerse en esa lista, al lado de los números de las ilustraciones I, IV-VI, VIII, XII, XIII, XVI-XXIV, y XXVIII la referencia *Thronus*. De Vries tuvo ante sí sólo la segunda edición (1618) del *Thronus*, por lo que muchas de las ilustraciones sacadas de Vænius que aparecían en la primera están ausentes.

35 Véase el ejemplo del emblema 16 (ed. inglesa):

*Il dolce è qualche volta amaro.
Cupido un giorno robava con astutia*

*L'or dolce Mel, fu punto, si dole alla madre
Che così picol animal' a punta si grave,
E tu Nano dice Venus, fa tanto male.*

(Cfr. Remy Belleau, *Œuvres*, ed. de A. Gouverneur, 1867, I, 149:

*Mignon, dist Venus, si la pointe
D'une mouche à miel telle atteinte
Droit au cœur (comme tu dis) fait,
Combien sont navrés davantage
Ceux qui sont espoins de ta rage
Et qui sont blessés de ton trait!*

Y este otro, del emblema 13:

Amor senza riposo.

*Si certo ch'Amor è una vera guerra,
Un travaglio un discordo senza riposo.
Percio che Venere se giunta con Marte in letto
L'Amor lor figliolo non trova pace in terra.*

36 Para estas ediciones, véase H. Thomas, *The Emblemata Amatoria of Philip Ayres*, reimpresso de *The Library*, enero 1910. Thomas comete el mismo error que De Vries al buscar en la mayoría de los casos el origen de los emblemas directamente en Vænius. Habiendo comparado la edición inglesa con la holandesa, dice: «He llegado a la conclusión de que no hay suficientes evidencias como para decidirse por una u otra alternativa», es decir, por cuál de las ediciones fue la primera; pero se inclina a dar prioridad a Ayres. Discrepé de esta hipótesis al final de mi ensayo sobre «Stanley, Sherburne and Ayres as translators and imitators of Italian, Spanish and French Poets» (en *The Modern Language Review*, julio y octubre 1925). Sin embargo, un segundo examen de la cuestión me ha convencido de que la pretensión de prioridad de Van Vianen no puede sostenerse. Por tanto, la última parte de ese ensayo ha sido omitida en su reimpresión en *Ricerche anglo-italiane* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1944).

37 Uno de mis argumentos en contra de la prioridad de Ayres era lo absurdo de ciertos gestos de las figuras, consecuencia de la inversión de los grabados. Pero como esto era

una práctica casi constante de los escritores de emblemas, incluso en las ediciones sucesivas de una misma obra, es fácil perder el hilo y sacar deducciones falsas. Por ejemplo, ya que en el emblema 28 de la edición inglesa Cupido golpea el escudo de armas con la palma que lleva en la mano izquierda, mientras que en Van Vianen hace lo mismo con su mano derecha, como parecería natural, yo deducía que Van Vianen era anterior. Pero en *Thronus*, de donde proviene la ilustración, Cupido golpea con la mano derecha. El grabador inglés, como de costumbre, ha invertido la escena, y de ahí la postura inusual, que Van Vianen a su vez corrigió cuando hizo lo mismo que el anterior grabador, pero con la obra de éste. El grabador de la ilustración correspondiente en el texto alemán ha sido más perspicaz, porque aunque invierte las otras ilustraciones, no lo hace con ésta. Pero también él cometió un error al voltear el grabado del primer emblema, el de Amor como sembrador, que de este modo es obligado a sembrar con la mano izquierda. El Amor en *Thronus* siembra también con su mano izquierda, porque el grabado procede de una ilustración de Heinsius invertida.

38 En la edición que tengo ante mí, el título impreso, así como el grabado, llevan la fecha de 1695; en tanto que el título impreso de la edición citada por Thomas (el ejemplar del British Museum), lleva la de 1699, evidentemente la de una nueva edición.

39 Véase mi ensayo citado más arriba, en la nota 36.

40 Los emblemas de amor en esta época eran utilizados con frecuencia en los *Transparentmalerei* (una técnica especial de pintura sobre cristal) del vienés Anton Kothgasser y sus discípulos, sobre todo en el encantador vaso conocido como Kothgasser-Ranftbecher. Véase el libro de G. E. Pazaurek, *Gläser des Empire und der Biedermeierzeit* (Leipzig, 1923), págs. 203 y ss., ils. 187, 193, etc. Los jarrones de Sèvres decorados con emblemas de Vænius han sido ya mencionados (véase pág. 56 supra).

En la época Imperio, el pintor Giovanni Gherardo de Rossi compuso versos para cuarenta emblemas de amor grabados por G. Tekeira: *Scherzi poetici e pittorici* (Parma, Bondoni, 1804). En una soberbia edición limitada

con grabados coloreados, esta obra fue ofrecida como un *Cimelio tipografico-pittorico* a «los Augustos Padres del Rey de Roma» con ocasión del nacimiento del heredero imperial (hay un ejemplar en la colección del archiduque Franz Salvator, en Viena; algunas ilustraciones se han reproducido en color en el artículo de A. Cahuet, «Bibliophile impériale», en *L'Illustration* del 28 de enero de 1933). He aquí algunos de los temas: Amor como marino, Amor necesitado de cuidado, Amor huye de la Edad Antigua, Amor avaro, Amor como pintor, Amor como filósofo, la Belleza liberada de las cadenas de Amor, Amor como labrador, Amor dirigiendo los sueños, la Audacia es compañera del Amor, la herrería del Amor, Amor como jinete, Amor como artillero.

41 Una reimpresión de esta colección, pero sin el texto ruso, fue editada por Hermanus van den Burg, con el título *Verzameeling van uitgekorene Zin-spreuken, etc.* (Haarlem, 1743). La portada está precedida por un retrato del Zar con algunas empresas apropiadas grabadas por J. Mulder.

42 Cuando el siglo XVI llegó a su fin, la representación de Cristo como un niño se hizo más frecuente en la imaginería simbólica devota. Véase en relación con esto Spamer, *op. cit.*, *passim*, y el artículo de Rudolf Berliner «God is Love» en *Gazette des Beaux-Arts*, julio-agosto 1953.

43 Reimpreso en *Biblioteca de Autores Españoles*, vol. XXXV (Madrid, 1849).

44 Véase pág. 30

45 Véase Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, vol. I, pág. 316, y el capítulo VI, «Le rire et les jeux», completo. Bremond, sin embargo, está poco familiarizado con la literatura de emblemas, y se pregunta (pág. 321, nota) si alguna vez existieron libros con títulos tan grotescos como: *La tabatière spirituelle pour faire éternuer les âmes dévotes vers le Seigneur; La douce moelle et sauce friande des saints et savoureux os de l'Avent; Lunettes spirituelles...; Seringue mystique pour les âmes constipées en dévotion*, etc.

46 Sobre este aspecto del Barroco, véase W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (Berlín, 1921), págs. 78 y 88.

47 Traducción francesa: *Pieux Desirs imi-*

tés des Latins du R. P. Herman Hugo, por P.L., (Amberes, 1627); la inglesa: *Pia Desideria, or Divine Addresses*, por Edmund Arwaker (Londres, 1686). Las ilustraciones de Vænius y Hugo estaban también impresas en hojas con márgenes amplios, intercaladas con páginas en blanco para permitir al devoto que escribiese en ellas sus propias composiciones. Existe un ejemplar de este tipo en la colección de Mr. Allan H. Bright, encuadernado junto con un ejemplar de parecida presentación de *Amoris divini et humani effectus* (véase más adelante), bajo el título *Les Emblèmes d'Amour Divin et Humain ensemble*. Hay un conjunto de ilustraciones como éstas en la parte de *L'Ame amante de son Dieu, représentée dans les Emblèmes de Hermannus Hugo sur ses Pieux Desirs, et dans ceux d'Othon Vænius sur l'Amour Divin, avec des figures nouvelles accompagnées de vers qui en font l'Aplication aux Dispositions les plus essentielles de la Vie Interieure* (Colonia, 1717), obra atribuida al sacerdote Poiret y a Madame Guyon, con una introducción notable. Véase también la aportación de H. Hugo en la obra de Otto van Veen, *De Godlievende Ziel vertoont in Zinnebeelden met dichtkunstige Verklaringen van Jan Suderman* (Amsterdam, 1727). Hay una versión italiana de Hugo en la *Odi scelte di Pindaro* de G. Mazari (Sassari, 1776). Los emblemas de Hugo fueron adaptados también para uso de los protestantes: *Hermani Hugonis Piorum Desideriorum Libri tres, Emendati, aucti, illustrati, et ad regulam Orthodoxæ Fidei reformati, Editio prorsus nova, Accurante Johanne Henrico Ursino Spirensi* (Frankfurt apud Georgium Müllerum, 1657) (y también: *Gedani Apud Iacobum Weissium*). De la utilización que hizo Francis Quarles de los emblemas de Hugo hablaremos más adelante en el texto. Puede hallarse un informe detallado de la fortuna del libro de Hugo en A. Spamer, *Das kleine Andachtsbild* (citado ya en el primer capítulo de esta obra), págs. 143 y ss.

48 Karl Viëtor, «Vom Stil und Geist der deutschen Barockdichtung», en *Germanisch-romanische Monatschrift* XIV (1926), págs. 158 y ss., ha aludido a la influencia de los libros de emblemas de los jesuitas de Amberes en el misticismo de la poesía religiosa de Rhineland y Silesia.

49 Véase Bremond, *op. cit.*, vol. III, págs. 514 y ss.: «La devoción al Niño Jesús... a lo largo de los sesenta primeros años del siglo XVII... se propaga con un éxito prodigioso por toda Francia...»

50 Véase cómo L. Ménard, en *Rèveries d'un Païen mystique* [sic] (París, 1895), pág. 193, resume las características del amor alejandrino: «L'âme est devenue l'esclave du Désir; les pierres gravées la montrent, tantôt enchaînée dans les liens ou atelée à son char, tantôt brûlée par son flambeau et foulée sous ses pieds. Mais elle peut à son tour dompter le Désir, et alors elle lui emprunte ses ailes pour s'élever, victorieuse, vers le monde supérieur». Estas palabras, que reproduzco con su ortografía peculiar, necesitarían poca alteración para adecuarse a los emblemas jesuitas del Amor Divino.

51 Posiblemente esta imagen ha sido sugerida por *La Ascensión al Empíreo*, de Hieronymus Bosch (Venecia, Palacio Ducal).

52 En lo que se refiere a la opinión de que Charles de Mallerey (el padre de Philippe) tomó parte en el grabado de estas ilustraciones, véase Spamer, *op. cit.*, pág. 147, nota 4.

53 Los siguientes emblemas del libro *Amoris divini et humani effectus* provienen de los emblemas de Cats (*Silenus Alcibiadis*): 10 (Cats, 12), 11(3), 12(4), 15(38), 18(29), 20(9), 21(36), 26(7), 33(16), 34(11), 35(39), 39(28), 40(18). Del segundo libro: 14(8), 16(2), 17(5), 29(13), 31(42), 35(20). El emblema 16 del primer libro es similar al emblema 16 de otro volumen de Cats, *Maechdenplicht* (Middelburgh, 1618), que fue reimpreso en Rotterdam en 1627 como *Emblemata moralia et aconomica*, tras *Silenus*, en *Proteus ofte Minne-beelden*.

De los diecisiete nuevos grabados, ejecutados con menor elegancia, que se añaden a la edición de 1670 de *Amoris divini et humani antipathia*, al comienzo del volumen (que por lo demás reproduce la edición de 1626) el número 5 repite el tema del número 19 de Cats. Los otros proceden de Alciato, Vænius, Heinsius, etc. La edición de 1670 fue publicada por Joh. Galle.

Los grabados de esta edición fueron reimpresos con un nuevo texto enriquecido con citas en latín, francés, italiano, etc. en *Zinnebeelden der Liefde*, de Willem den Elger (Ley-

den, 1703; Amsterdam, 1725, 1732). Los versos franceses de Madame Guyon, inspirados por *Amoris divini et humani effectus* se publicaron en el cuarto tomo de sus *Poesies et cantiques spirituels sur divers sujets qui regardent la vie interieure ou l'Esprit du Vrai Christianisme* (Colonia, 1722) (Sección sexta: «Les effets differens de l'Amour sacré et profane, représentés dans plusieurs Emblèmes exposés en vers libres»: 44 emblemas), y otra vez conjuntamente con la edición de *L'Ame amante de son Dieu* (París, 1790).

54 Para otras reediciones, véase Spamer, *op. cit.*, pág. 148.

55 *Epigramas y hieroglíficos*, etc. (Madrid, 1625), pág. 15.

56 Julián Gállego, en *Vision et Symboles* dice que Juan de Pinedo, en su *Commentarium in Iob Libri Tredecim* (1598) se anticipó a Cramer en la invención de los emblemas del corazón: «El escudo de la Compañía de Jesús... ofrece dos características muy curiosas: la cruz no está colocada directamente sobre la barra horizontal de la H, sino sostenida por un Niño Jesús que, con la otra mano, sostiene la esfera terrestre, y debajo, los tres Clavos de rigor no están aislados, sino hundidos en un Corazón, primera aparición, por lo que sé, de este emblema del Sagrado Corazón».

57 Para más detalles, véase Spamer, *op. cit.*, págs. 149 y ss.

58 Cfr. L. Alvin, *Catalogue raisonné de l'œuvre des trois Wierix* (Bruselas, 1866), n.º 1269-1286. Cfr. asimismo Spamer, *op. cit.*, págs. 126 y ss.

59 El simbolismo del corazón puede ser remontado hasta el siglo XV. Véase Thomas W. Ross, «Five fifteen-century "Emblem" Verses from Brit. Mus. Addit.» MS. 37049, en *Speculum*, XXXII, 2, abril 1957, págs. 274-282.

60 En una voluminosa colección inglesa de sermones, *Jacob's Well*, el hombre es comparado con un pozo que debe ser purificado con los instrumentos empleados en la limpieza de éstos, protegido de la contaminación que le llega a través de los arroyos de los sentidos, etc.

61 *The Devout Hart or Royal Throne of the Pacific Salomon. Translated out of Latin. En-*

larged with Incentives of St. Binet... and now enriched with hymnes by a new hand es una versión inglesa del tratado de Luzvic. El nombre del editor es John Cousturier, el año 1634, y las iniciales del traductor H. A., esto es, las mismas que las del autor de *Parthenia sacra*, publicado por el mismo editor francés en 1633. De Backer-Sommervogel identifica al autor con el jesuita Henry Hawkins, aunque, como señala Miss Freeman, *op. cit.*, sigue siendo un misterio por qué firmaba algunas de sus obras H. A., y otras H. H. ¿Podría ser que Hawkins latinizara su nombre? En latín, «hawk» es *accipiter*. Esta traducción carece de grabados. Las mismas ilustraciones, de ejecución más basta, aparecen en muchas otras ediciones continentales de fines del siglo XIX, como ha consignado Spamer.

62 Bremond, *op. cit.*, vol. III, págs. 574-575.

63 Bremond, *op. cit.*, vol. VII, segunda parte, cap. V.

64 Véase I. Tramer, *Studien zu den Anfängen der puritanischen Emblemliteratur in England: Andrew Willet-George Wither* (Conferencia inaugural, Basilea, Berlín, 1934). Para la influencia de los emblemas jesuitas sobre los protestantes, véase Spamer, *op. cit.*, págs. 157 y ss. Sobre emblemas ingleses, véase la totalidad del estudio de Rosemary Freeman, *English Emblem Books* (Londres, Chatto & Windus, 1948). La contribución más valiosa de Miss Freeman consiste en la definición de imagen emblemática y su distinción de la imagen poética, y en la apreciación de las potencialidades que la imagen emblemática tenía como método para la poesía. Una comprobación entre el tratamiento de Wither y el de Blake del símbolo de la caléndula ayuda a la autora a definir esa diferencia. El emblemista iguala, el poeta identifica: el primero elige su imagen y le impone un significado, el segundo, por su parte, comienza trabajando con sus ideas y las concentra en una sola imagen (en este caso particular, el girasol) que entonces se convierte en su símbolo, investido con toda la riqueza de un significado complejo. En Blake la conexión se reconoce como intrínseca, en Wither permanece arbitraria. En su imposición de un significado sobre una imagen predetermina-

da —como mantiene con justicia Miss Freeman— subyace la debilidad esencial del método del escritor de emblemas. «Su símbolo es un objeto de elección, no de necesidad, y porque deduce sus ideas de él en lugar de concentrarlas en él, resulta el producto arbitrario de un fantástico más bien que una experiencia imaginativa.»

65 Véase Robert Browning, *Letters 1845-46* (Londres, 1899), vol. II, pág. 444. Pope satiriza a Quarles en *Martinus Scriblerus* (*Works*, ed. Elwin & Courthope, vol. X, pág. 282) y varias veces en las sátiras.

66 Por ejemplo, T. O. Beachcroft, en su artículo sobre «Quarles and the Emblem Habit» que he citado en el primer capítulo de este libro, parece ignorar a Hugo, y sólo reconoce la deuda de Quarles con Phineas Fletcher por el carácter alegórico: «Sus emblemas y la totalidad de su pensamiento están muy cerca de los modelos alegóricos medievales de los que proviene en su totalidad la costumbre del emblema. Efectivamente Quarles confiesa su devoción y su deuda con Phineas Fletcher, autor de esa alegoría elaborada y pasada de moda: *The Purple Island*» (pág. 95).

67 Cfr. Quarles, libro I, embl. 1-19 inclusive, con *Typus Mundi*, embl. 1-9, 10 con 24 de *Typus* (parecido); libro II, embl. 2 y *Typus* II, 3 con 12, 4 con 13, 5 con 14, 6 con 16, 7 con 20, 8 con 25, 9 con 27, 10 con 29, 11 con 23, 12 con 22, 15 con 32.

La edición italiana de mi libro (*Studi sul concettismo*) fue la primera en ofrecer esta fuente. Mr. Gordon S. Haight, entretanto, había alcanzado, independientemente, los mismos resultados. Cfr. Gordon S. Haight, *The Sources of Quarles's «Emblems»* (Londres, 1935. Reimpreso por Transactions of the Bibliographical Society «The Library», sept. 1935). Para un estudio detallado de la relación de Quarles con sus fuentes remito por tanto al lector al panfleto de Mr. Haight. El grabado de la *Invocación* de Quarles (sig. A₄^{vo}) proviene del frontispicio de *Typus Mundi*.

68 Sobre esto véase mi libro *Secentismo e marinismo in Inghilterra* (Florencia, 1925), págs. 231 y ss.

69 Cfr. Shakespeare, *Hamlet*, I, ii, 129:

«¡Ah, si esta carne demasiado, demasiado sólida, se fundiese, se derritiese...!».

70 En cuanto a Donne, véase el artículo de Joseph Lederer, «John Donne and the Emblematic Practice» en *Review of English Studies*, XXII, julio 1946; Karl Josef Höltgen, «Eine Emblemfolge in Donne's Holy Sonnet XIV», en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 1963 (el primer cuarteto contiene una serie de imágenes que pueden relacionarse con los emblemas cardiomórficos de los libros de emblemas contemporáneos).

71 Véase infra, págs. 196, 215.

72 Véase mi artículo ya citado sobre «Stanley, Sherburne, etc.», pág. 288.

73 Véase P. van Eeghen, *Het werk van Jan en Casper Luyken* (Amsterdam, 1905), vol. I, pág. 4, y vol. II, pág. 737.

74 Se ha visto en él un antecedente del gran pintor romántico alemán C. D. Friedrich; véase Herbert von Einem, «Ein Vorläufer Caspar-David Friedrichs?», en *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunst-Wissenschaft*, vol. 7, fasc. 2-3, págs. 156-166 (Berlín, 1940).



LO AGRADABLE Y LO ÚTIL

SUPONGO que quienes hayan leído hasta aquí no habrán dejado de notar que existen dos tendencias contrastadas en la utilización del emblema. Por una parte los emblemistas, siguiendo las huellas de los jeroglíficos, se proponen establecer una forma de expresión que puedan comprender sólo unos pocos; en una palabra, un lenguaje esotérico. Por otra, la emblemática trata de ser un medio que haga accesibles a todos, incluso a los ignorantes y a los niños, ciertas verdades éticas y religiosas a través del aliciente de las imágenes. Es decir, en este sentido sigue más bien la tradición de la *Biblia pauperum* que la de los jeroglíficos, cumpliendo en el siglo XVII la misma función que los bajorrelieves de las catedrales medievales. Puede decirse que la primera de las tendencias mencionadas es más propia de las empresas, y la segunda de los emblemas. Pero si esta distinción fue percibida en Italia, fuera de ella, tal y como hemos mostrado, se confundieron los dos tipos. La confusión de ambos objetivos puede observarse, por ejemplo, en Cats. Sabemos cuán aficionado fue a esa recóndita cualidad de los proverbios que hace que a primera vista su sentido quede en cierto modo oscuro: *Sermo acutus rem manifestam obscuritate tegens*. He aquí un partidario de la teoría de la «agudeza recóndita». De otro lado consideraría que las imágenes han de enseñar la lección de la sabiduría no sólo a la mente sino también a los ojos, beneficiándose así los que no son capaces de leer. El hombre debe ser tratado como un niño; los preceptos, disimulados bajo una forma frívola, son más aceptables. ¿No actuó de este modo Solón? *Stichten met vermakelykheid*: edifica mientras te diviertes.

Apenas hay prefacio de un libro de emblemas que no nos advierta que el hombre es un ser imperfecto que presta un oído poco atento a las lecciones de la filosofía. Se tiene que dorar la píldora que contiene la medicina curativa... Es, en una palabra, el *utile dulci* horaciano, la base teórica de toda la literatura hasta los tiempos modernos, como los emblemistas no se cansan de repetirnos. Y al mismo tiempo no hay prefacio a un libro de emblemas que no se jacte de encontrar en los jeroglíficos el origen del emblema, que no vea en este lenguaje simbólico el lenguaje de Dios y de los ángeles, que no mencione su relación con la serpiente de bronce, la zarza ardiente, la piel de Gedeón, y el león de Sansón.

De hecho, mientras que los escritores de empresas italianos se superaban unos a otros en pedantería definiendo los requisitos y los límites de la empresa, en otros países la palabra «emblema» asumía un significado tan vago que,

lejos de buscar un emblema que se ajustase a determinados preceptos, prácticamente llamaban «emblema» a cualquier ilustración. Tomemos, por ejemplo, el *Pelerinage de Colombelle et Volontairette vers leur bien-aimé dans Ierusalem; leurs aventures, empeschemens et fins: deduit et exprimé par de beaux emblemes* par B.A.B. (Amberes, 1636; la edición holandesa es de 1627). ¿Son estas imágenes de Boetius à Bolswert emblemas? No, son simples ilustraciones de una novellita piadosa. Imágenes bíblicas, ilustraciones de las vidas de los santos y de la Pasión fueron incluidas en la vaga categoría de emblemas. En Inglaterra se dio el nombre de emblemas hasta a los pliegos de cordel.

Gracias a sus cualidades didácticas los emblemas se convirtieron en una de las armas de propaganda favoritas de la Compañía de Jesús. Más aún, parecían hechos a propósito para favorecer la técnica ignaciana de la aplicación de los sentidos, para ayudar a la imaginación a representarse a sí misma en los más mínimos detalles circunstancias de significado religioso: el horror del pecado, los tormentos del Infierno y las delicias de la vida piadosa. Materializándolo, hacían accesible a todos lo sobrenatural. Más que mortificando los sentidos para concentrar todas las energías en una inefable tensión del espíritu de acuerdo con la vía purgativa de los místicos, los jesuitas querían que cada sentido fuera excitado hasta el máximo de su capacidad, para así lograr entre todos un estado psicológico propicio a la llamada de Dios.

La inamovilidad de la representación emblemática era infinitamente sugestiva. El espectador dejaba poco a poco que su imaginación fuera corroída como un blindaje por un ácido. Con el tiempo la imagen llegaba a ser animada, con una vida intensa, alucinatoria, independiente de la página. Los ojos no eran los únicos en percibirlo; los objetos representados eran investidos con cuerpo, aroma y sonido: el espectador ya no estaba ante sino entre ellos. No estaba solamente impresionado, sino obsesionado.

Los emblemas combinan la «pintura muda» del grabado, la «pintura parlante» de la descripción literaria, y la «pintura de significación», o transposición en significados morales y místicos. Las primeras dos se ayudan mutuamente, complementándose y reforzándose la una a la otra. Veamos con qué minuciosidad el jesuita Louis Richeome (1544-1625) se detiene en las descripciones de su *Peinture spirituelle, ou l'Art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres et tirer des toutes profit salulaire* (Lyon, 1611), en la cual los cuadros, los jardines, etc. del Colegio Jesuita de San Andrés del Quirinal ofrecen puntos de partida para consideraciones emblemáticas:

N'avez-vous jamais admiré la figure des glaïeuls violets quand ils sont épanis? Avez-vous considéré la posture de leurs feuilles dont trois alternativement courbées en arcade et jointes à la pointe, et trois autres, recourbées et couchées alternativement aussi vers la tige, faisant trois espaces vides, représentent une couronne impériale? Avez-vous contemplé le velours violet de celles qui se courbent avec les petites broches rangées en long sur le mitan comme ouvrage de frise ou canatil...?

Describe así, empleando a menudo nombres técnicos, flores, frutos, insectos, partes del cuerpo humano, todo aquello sobre lo que se posa la vista, para de ello extraer una lección moral: un método típico de su Orden que con él alcanza la perfección artística. Posteriormente encontró un imitador en Daniello Bartoli¹.

Estimulada a través de las imágenes, la meditación estaba calculada para preparar las almas de los novicios frente a las terribles pruebas que les aguardaban en sus misiones entre los paganos. En el prefacio de *Emblemata sacra S. Stephani Cælii Montis intercolumnis affixa* (Roma, 1589), con grabados de Antonio Tempesta, seguido de *Triumphus Martyrum*, que a su vez contiene reproducciones de los espantosos frescos de Pomarancio en la iglesia romana de Santo Stephano Rotondo, se puede leer: *Hic veterum Patrum exemplo ad patientiam in rebus adversis ita confirmamur, ut melle degustato ex leonis ore quasi ex alveolis redundante, spretis tyrannorum minis, aut tormentis, dulce sit ipsius Crucis stipitem toto animo complecti*. Los emblemas eran la dulce miel que cubría el borde de la copa del martirio. Cada uno de los brutales grabados del *Triumphus Martyrum* en que Giambattista Cavalleriis ha reproducido con vagos perfiles y manchado claroscuro las feroces escenas de Pomarancio, se acompaña de un epigrama que describe el tipo de martirio reproducido y se inspira en él para hacer un juego de palabras en tono de triunfo. Por ejemplo, el emblema 23 acerca del martirio de San Blas *in equuleo ferreis pectinibus dilaniatus*:

*In fora conspicio insoliti tormenta doloris,
Efferrique novi præmia supplicij.
Pecten adest, et mille nocentis acumina ferri,
Describunt totidem membra cruenta notis.
Cui roseus membris color enitet, aurea vestis
Cælo illum æterno murice tincta manet².*

No carecen estos epigramas de referencias clásicas y mitológicas, como aquellos de *Pia Desideria* de los que hemos dado anteriormente ejemplos. Era la miel del humanismo lo que los jesuitas utilizaban para hacer comestible la hiel de la Fe: lo agradable pavimentaba el camino hacia lo útil.

Los emblemas no sólo estimulaban las aplicaciones de los sentidos, eran también deleitables, con esa clase de encanto que estaba entonces de moda en Occidente. Siguiendo tácticas que eran con frecuencia admiradas y censuradas al tiempo, los jesuitas se esforzaron por adaptar su propaganda a las costumbres de países diferentes. Descubrían su punto débil y a través de él insinuaban su mensaje³. En China se transformaron en matemáticos, astrónomos, jardineros; inventaron juguetes automáticos para el emperador Kienlong, al que encantaron tales chucherías; aplacaron a los indios enseñándoles a pescar con caña; en Paraguay se convirtieron en músicos para atraer a los nativos que eran sensibles al encanto de los sonidos; adoptaron para sus iglesias en los diferentes países formas arquitectónicas exóticas. El punto débil de los europeos en

los siglos XVI y XVII era la representación visual, en ceremonias suntuosas, en obras de teatro, ópera, ballet, empresas ingeniosas en las que el pasado caballeresco llegó a atrofiarse, elegantes emblemas en los que los preceptos de los autores clásicos, filósofos y poetas del amor, eran destilados y cristalizados. Eran siglos sensuales y, sobre todo, visuales. El último Renacimiento hizo sonar todas sus broncas trompetas, y cada nota encontró su eco en el bajorrelieve de un arco del triunfo romano devuelto a la vida. Vistas de rotondas, columnatas, obeliscos y estatuas desvaneciéndose en la lejanía. Héroes de barba rizada con antiguas armaduras y cascos, espadas, petos y borreguies adornados con camafeos, caracoleando majestuosamente en caballos monumentales, agitando sus penachos multicolores entre bosques de lanzas y racimos de banderas. Un clasicismo colosal en estilo romano y enojado en la versión alejandrina, masivo, refinado y al mismo tiempo abigarrado como un mármol raro, cambiante como los ópalos o las amatistas, ésa fue la señal distintiva de esa época refinada y pretenciosa.

Y los jesuitas se convirtieron en productores teatrales, ingenieros y artífices especializados en espectáculos clásicos, colocaron al lado de los triunfos de los soberanos los triunfos de los santos y los mártires, de los emblemas de amor humano hicieron emblemas de amor divino, dieron a Jesús el arco y las alas de Cupido, de las empresas heroicas sacaron empresas piadosas para la educación de los príncipes. Hicieron instrumentos de propaganda religiosa de todos los entretenimientos del humanismo pagano y de todas las delicias de un alejandrismo revivido. Maurice Scève, el humanista que mezcló sus versos con empresas e inventó la coreografía de la solemne entrada triunfal de Enrique II en Lyon, abandona sus prerrogativas en las manos del Padre Claude-François Menestrier.

Il n'y a rien —decía Richeome— qui plus délecte et qui fasse plus suavement glisser une chose dans l'âme que la peinture, ni qui plus profondément la grave en la mémoire, ni qui plus efficacement pousse la volonté pour lui donner branle et l'ébranler avec énergie.

Los jesuitas hicieron nada menos que una ciencia de las imágenes que instruyen «provechosa, viva y deliciosamente» en los misterios de la Fe. *Iconomystica* fue el nombre que le dio el jesuita alemán Jacob Masen, el autor de *Ars nova argutiarum* (Colonia, 1649), en donde se ocupa del epigrama, y del voluminoso *Speculum imaginum veritatis occultae, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata, etc.* (Colonia, 1650), cuyo título es sugerido por un pasaje de la Primera Epístola a los Corintios (XIII, 12): «Porque al presente vemos por medio de un espejo y como en oscuridad»⁴. *Signa pluribus sensibus quam littera ac voces excipi possunt*, escribe el Padre Masen, y habiéndose lanzado al maremágnum de la *iconomystica*, lo navega en todas direcciones con la tenacidad y la pedantería de un escolástico.

La *iconomystica* no era ni mucho menos, como con una sonrisa podría

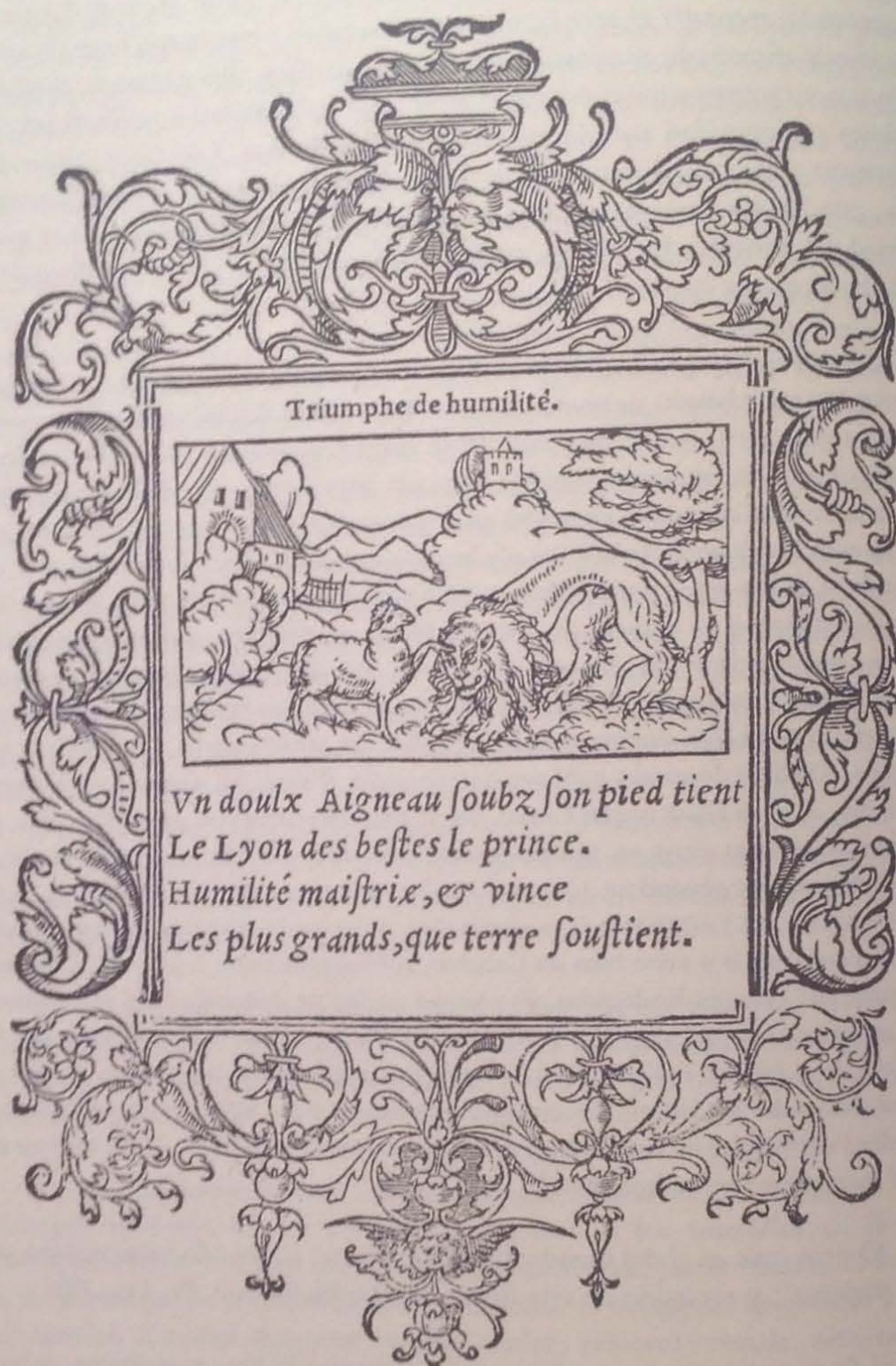
pensar un hombre de nuestro tiempo, una ciencia inútil. Era de la mayor importancia aprender el arte de inventar empresas y emblemas ingeniosos en una época aficionada apasionadamente a los desfiles, decoraciones, triunfos, exequias y canonizaciones espectaculares⁵. Las solemnidades públicas no eran la única oportunidad para la exhibición de emblemas. Los casos siguientes, referentes a dos caballeros españoles y recogidos por los tratadistas de emblemas, pueden ser casos extremos; sin embargo son característicos de la generalidad del período. Le Moine, en el capítulo décimo del segundo libro de su *Art des devises* da cuenta de ello:

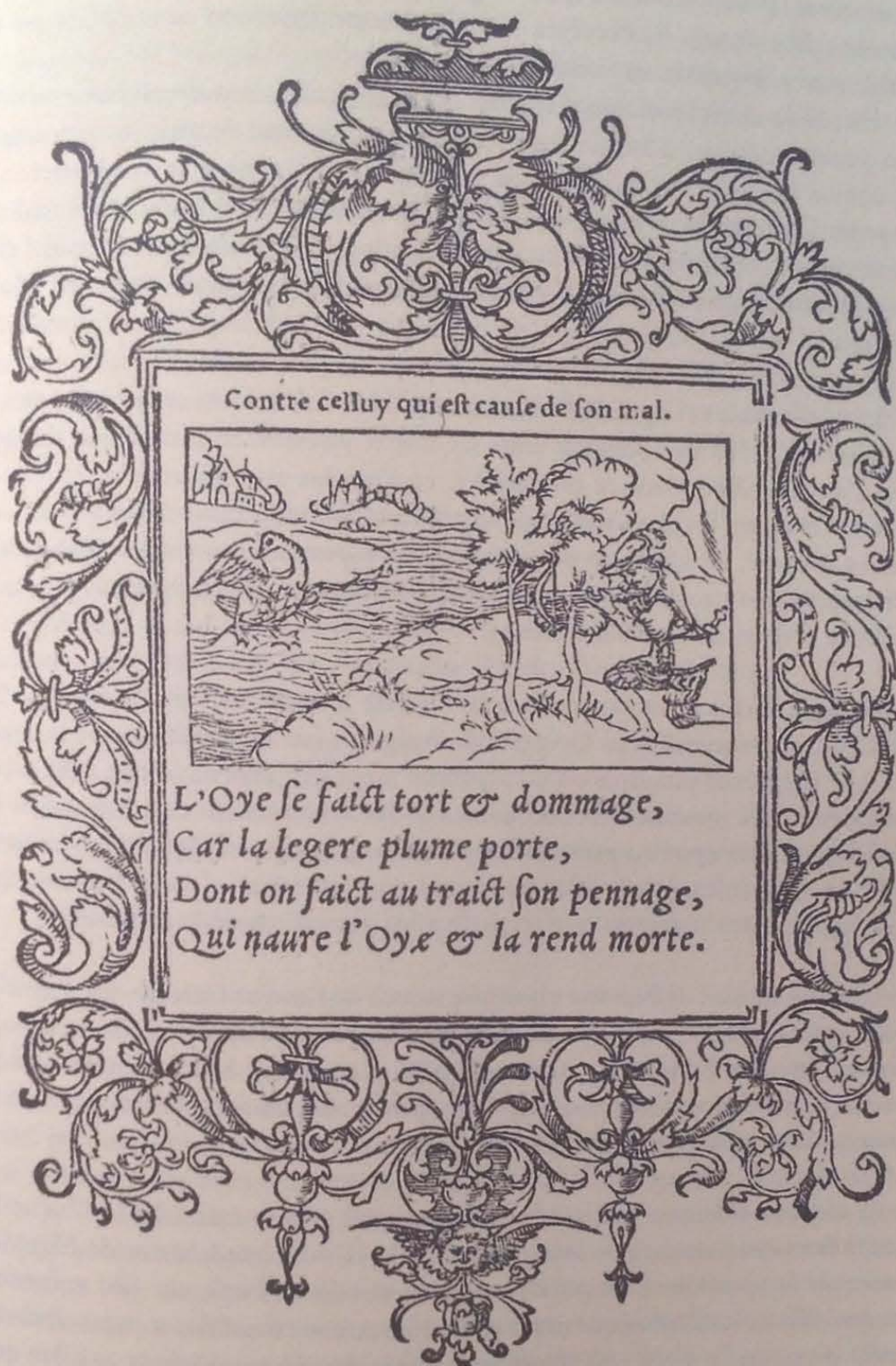
C'estoit un Espagnol, qui pour exprimer l'affliction que la mort d'une dame qu'il servoit luy avoit laissée, ne se contenta pas de cet attirail de funebres ameublements, et de longues nuits, que la coustume met en usage dans les maisons qui sont en deuil. Il laissa bien derriere soy ce sophiste grec, qui pour ne rien voir de blanc chez luy, aprez la mort de sa femme, ne voulut estre servy que par des Mores. Toute sa maison estoit noircie dehors et dedans: on n'y brusloit que des bougies noires: et autour des chambres et des sales, qui estoient toutes vuides et tenduës de noir, il avoit fait attacher d'espace en espace, de grandes Morts en peinture, qui décochoient des flèches noires contre des Amours sans armes, qui leur estoient opposez de l'autre costé. Bien davantage, il avoit fait arracher toutes les fleurs et toute la verdure de son parterre; il avoit fait abattre toutes les feuilles des arbres, et des palissades de son iardin... De deux fontaines qu'il avoit en ce iardin, il avoit fait mettre à sec le bassin de l'une, et avoit laissé couler l'autre. Sur la premiere se voyoit un marbre noir, où ces mots estoient écrits en grosses lettres: SECCADA DE MIS SOSPIROS; et sur la seconde, qui luy répondoit, un autre marbre de mesme couleur portoit ces mots: AGUADA DE MIS LAGRIMAS. Je pourrois dire, qu'en toute cette pompe extravagante et phantastique, il y avoit bien du Celadon, si l'Espagne estoit le país des Celadons, comme elle l'est des Rodomons. Et comme quelqu'un demanda assez plaisamment au sophiste grec, qui se faisoit servir par des Mores, s'il ne craignoit point que les Manes de sa femme s'offençassent de luy voir manger des raves blanches: on eust pû aussi demander au visionnaire espagnol, pourquoy pour soutenir son affliction, et garder l'uniformité de son deuil, il ne mangeoit pas des charbons, et ne beuvoit pas de l'ancre dans une maison noire⁶.

El otro caso es el del Conde de Villamediana, a menudo mencionado por los viajeros⁷, y recogido de esta forma por Le Moine (lib. IV, cap. IX):

Il fit mettre le feu à un palais, où il avoit receu le Roy et la Reyne, comme s'il eust voulu dire par cet incendie, qu'il n'estoit plus de l'honneur de son palais, qu'il fust éclairé de la lumière du soleil, aprez avoir esté éclairé de la presence de celle qui luy estoit en plus grande veneration que le soleil.

Esta empresa en forma de holocausto, y un jeroglífico que expuso ostentosamente en una corrida y que llegó a ser famoso (*Mis amores son reales*)





Contre celluy qui est cause de son mal.



L'Oye se faict tort & dommage,
Car la legere plume porte,
Dont on faict au traict son pennage,
Qui naure l'Oye & la rend morte.

motivaron, como ya se ha dicho, que el celoso rey condenara a muerte al Conde. ¡Bien pudo florecer la ciencia iconomística en una época en que emblemas y empresas se tomaban tan en serio!

De ahí la abundancia de tratados, entre los cuales los de carácter eclesiástico pronto superan a los de tipo secular. Los jesuitas fueron los primeros y las demás Órdenes no tardaron en seguirles. Los jesuitas se convirtieron en empresarios teatrales y en creadores de *imprese* para las celebraciones reales, y fue necesario verdaderamente su saber enciclopédico para un arte como el de las empresas, que requiere del concurso de todas las demás artes. Le Moine dijo⁸:

La philosophie et la poësie, l'histoire et la fable, les connoissances anciennes, et les modernes, celles du College et celles du monde y entrent en petit, et par abregé... Pour s'acquiter dignement de cet employ, ce n'est pas assez de connoistre tous les animaux, et toutes les plantes, d'avoir Aristote et Pline en la teste: il faut y avoir avec Pline et Aristote, un jugement net et éclairé, un esprit riche en nobles images et en vives expressions; et sur le tout, une délicatesse de goust, qui sçache trouver ce qu'il y a de fin et d'exquis en chaque chose.

He aquí varios ejemplos de la actividad de los jesuitas en este campo. En 1600 le fueron confiados al Colegio de Avignon los preparativos de la visita real. Los religiosos imaginaron un séptuplo laberinto adornado con siete arcos triunfales con la intención de conmemorar los siete más gloriosos trabajos de Hércules: ya que «por su persona, su linaje y su raza», Enrique IV merecía el título de «Hércules galo». No contentos con subrayar el lado heroico, los ingeniosos padres tuvieron que recurrir a los atractivos de la mitología:

L'illustre maison de Navarre a prins sa source de l'ancien Hercule, fils d'Osiris, lequel ayant battu et combattu les Lominiens, qui estoient les trois enfants de Geryon, tyran des Espagnes, et ayant affranchi ce peuple de leur servitude, établit en cette monarchie son fils Hispalus, les nepveux duquel succedèrent depuis à la couronne du royaume de Navarre⁹.

La entrada solemne preparada para Luis XIII tras la caída de La Rochelle en 1629 fue más suntuosa incluso. El jesuita J. B. Machaud, autor de *Eloges et discours sur la triomphante réception du Roy en sa ville de Paris, etc.* (un volumen acompañado de grabados que representan los arcos triunfales y otras decoraciones) dice que la obra «est un éloge parfait des douze qualités royales qui triomphent avec le Roy. L'on ne loue que douze grandeurs dans un Hercule et le soleil n'a que douze signes à passer»; por lo tanto los Reyes, que son antorchas del universo, deben igualmente poseer doce excelencias.

Con el Rey Sol la magnificencia de estas ceremonias sobrepasa todos los límites; y este esplendor en aumento dio un nuevo impulso a la moda de emblemas y empresas. Le Moine señaló¹⁰:

La mode des devises est revenuë; elles vont estre plus en vogue et plus en usage que jamais, sous un Prince qui n'en demeurera pas au Porc-Epic de Louis XII, ni à la Salamandre de François I, qui remplira le Croissant, que Henry II a laissé vuide; qui laissera derriere soy tous les Lyons, et tous les Aigles, et verifiera en sa personne les plus grands mots, et les symboles les plus heroïques.

La moda de lo espectacular y lo emblemático que floreció en tiempos del Rey Sol, y el importante papel que los jesuitas desempeñaron en su desarrollo, puede percibirse con sólo echar un vistazo a los títulos de las obras, en torno a un centenar, que publicó «ese prodigio de la naturaleza» (como le llamaron sus contemporáneos) que fue el Padre Menestrier. ¿Qué tratados teológicos, qué meditaciones piadosas fueron compuestas por este santo varón? He aquí algunas de ellas:

L'Autel de Lyon consacré à Louys Auguste, et placé dans le Temple de la Gloire. Ballet dédié à Sa Majesté en son entrée à Lyon (Lyon, 1658).

Les genereux exercices de la majesté, ou la montre paisible de la valeur, représentée en devises et emblesmes (Lyon, 1659). Se trataba de emblemas de ejercicios militares con los que el Rey espoleaba el ardor de sus soldados.

Estreines de la Cour (Lyon, 1659).

Devises, emblèmes et anagrammes à Monseigneur le Chancelier (Lyon, 1659).

L'Art du Blason justifié (Lyon, 1661).

Description des ceremonies et rejouyssances faites à Chambéry, à la publication du Bref de la Beatification du glorieux Evesque de Geneve, François de Sales (Lyon, 1662).

L'Art des Emblèmes (Lyon, 1662).

Estos siete títulos pueden dar una idea de la totalidad de su producción, que consiste en descripciones de decoraciones, pompas fúnebres de personas eminentes, entradas solemnes, canonizaciones, iluminaciones, ballets, torneos, carruseles, escudos de armas, jeroglíficos, talismanes, alegorías, lote-rías, juegos... Hay ciento cincuenta y dos materias, y los lectores interesados en la pintoresca lista pueden examinarla en la bibliografía de Renard¹¹. La búsqueda de lo atractivo y lo agradable es llevada a tales extremos que ni siquiera los emblemas, las empresas y los escudos de armas parecen entretener bastante. Se trataba de encontrar algo todavía más dulce para digerir esa dulzura, que por el sistema de acumular dulzura sobre dulzura ha de culminar en el fin perseguido —el ejercicio de las virtudes civiles y religiosas—. Tomemos *Le Chemin de l'honneur, jeu d'armoiries* dedicado al Príncipe de Bavaria (Lyon, 1672). El Padre Menestrier nos advierte: «Este juego es una imitación del juego de la oca: para aprender los blasones divirtiéndose». En una ocasión muy seria una intervención del Padre Menestrier jugó un papel decisivo. Monsieur d'Ouvrier había inventado una empresa para el Rey, un sol radiante con el lema *Nec pluribus impar*. Fueron tales las críticas que provocó esta



FIG. 110. DE «MONDO SIMBOLICO». PICINELLI. MILÁN, 1653.

ingeniosa invención que Colbert suprimió la pensión que en un primer momento había concedido a su autor. Con ello pensaba poner fin a los ataques recibidos, sobre todo del extranjero, donde la empresa había sido considerada soberbia en demasía e insultante para los demás soberanos. Menestrier decidió salir en defensa de la empresa real, y en 1679 publicó *La Devise du Roy justifiée... avec un Recueil de cinq cens devises faites pour S.M. et toute la maison royale*, dirigido a la Academia Francesa. La eminente corporación le expresó su agradecimiento a través de Monsieur de Mézeray; el Rey mismo mostró su gratitud al jesuita por rescatar la empresa, que esculpida y pintada ya en los monumentos públicos no podía ser repudiada sin pérdida de prestigio.

La prodigiosa memoria de Menestrier (se nos dice que en 1657 Cristina de Suecia, habiendo invitado al Colegio de los Jesuitas de Lyon a un entreteni-



FIG. 111. DE «MONDO SIMBOLICO». PICINELLI, MILÁN, 1653.

miento literario, puso ante sus ojos trescientas palabras raras e inconexas y él, leyéndolas una vez, las recitó sin la menor vacilación en el orden en que habían sido escritas y luego se ofreció a hacerlo en orden inverso) y la fertilidad de su inventiva destinaron a Menestrier a escribir el tratado de los tratados, el *organum* de la emblemática; lo hizo en *La Philosophie des images, composée d'un ample recueil de devises, et du jugement de tous les ouvrages qui ont été faits sur cette matière* (París, 1682).

En aquella época hubo varios tratados y enciclopedias de emblemas y empresas escritos por eclesiásticos. En 1634 Plantino había impreso con esmero *De symbolis heroicis*, del jesuita romano Silvestro Pietrasanta. El siguiente es menos elegante, pesado incluso en cierto sentido, e ilustrado con grabados mediocres, pero extremadamente erudito: se trata del gran tomo en folio del Abate Giovanni Ferro, titulado *Teatro d'imprese* (Venecia, 1623). Otro es

Imprese sacre con triplicati discorsi illustrate e arricchite, a' predicatori, agli studiosi delle Scritture Sacre e a tutti quelli che si diletano d'impreses e di belle lettere, e di dottrina non volgare, non men utili che dilettevoli (1613-1640), siete tomos en cuarto del Obispo de Tortona, Paolo Aresi. Recordemos también otro grueso infolio, el del Abate Filippo Picinelli, *Mondo simbolico o sia Università d'impreses scelte, spiegate ed illustrate, con sentenze ed erudizioni, sacre e profane... che somministrano agli oratori, predicatori, accademici, poeti, ecc. infinito numero di concetti* (Milán, 1653. Venecia, 1670) (figs. 110 y 111).

Al igual que los laicos, los escritores eclesiásticos de emblemas disputaban entre ellos, ¡y con qué mordacidad filológica! Aresi replicó a las críticas del Abate Ferro con *La Penna riaffilata* (1626), a la que Ferro contestó con *Ombre apparenti nel Teatro d'impreses* (Venecia, 1629), que a su vez incitó a Aresi a escribir *La Retroguardia, libro settimo delle Sacre Impreses... in cui sé stesso difendendo l'autore, non pochi luoghi delle Divine Lettere si espongono, e di tutta l'Arte o Scienza impresistica esattissimamente si tratta*. Los dos escritores utilizaron las empresas como armas y las inventaron para atacarse mutuamente¹².

¿Y qué asuntos sacros daban lugar a estos enfrentamientos? Puede bastar un ejemplo. Con respecto a la empresa de Ferro representando un granado que para que sea más productivo se ha colocado en la vecindad de un mirto, acompañado del lema *Proximitate facundior*, Aresi objetó que no es una propiedad solamente del granado el que la fertilidad del árbol aumente por la proximidad de otras plantas, porque tales amistades y enemistades se dan entre casi todos los vegetales. Por otra parte añade:

Y no señalaré con qué escasa propiedad representa, en la ilustración de esta empresa, al tío como un pequeño arbusto de mirto, y al sobrinito como el mayor de los granados, y qué poco conforme con las reglas de la filosofía es que atribuya a la condición lo que pertenece a la causa, ya que la vecindad no es sino condición.

Ferro replicó:

Con su costumbre de discutir a través de *Paralepsim*, *Occupationem* o *Præteritionem* ataca de nuevo mi empresa con la flecha de un parto... a lo que replico que el mirto no es más pequeño que el granado, y que más bien excede ampliamente al otro en altura.

Y cita al botánico Mattioli, que señaló que en Creta «los mirtos son tan grandes que no bastan tres hombres para rodear con sus brazos a uno de ellos»; y también a Tasso y a Ariosto. ¿No había atado Astolfo a un mirto un Hipogrifo?

Y si en mi *Teatro* aparece una planta más pequeña que otra, fue por culpa del grabador, que había pensado en mirtos como los que crecen y se conservan en macetas, y yo no corregí todos los errores del dibujo y el grabado, tanto porque no era posible como porque en algunos casos no tenía importancia.

¿Y a esto se reduce todo el problema? ¡Ah!, pero Aresi había herido a Fe-

ro en lo más vivo acusándole de no respetar las reglas de la filosofía. Y Ferro continuó argumentando a lo largo de varias páginas...

No es extraño que Menestrier encontrara «largas y fatigosas las disputas entre Aresi y el abate Ferro». Si la riña, o más bien la guerra, que él mantuvo en su juventud con el Padre Le Laboureur no fue más corta, tuvo el mérito al menos de ser más entretenida¹³.

Claude Le Laboureur había publicado un *Discours sur l'Origine des armes et des termes receüs et usitez pour l'explication de la science héraldique* (Lyon, 1658), en quinientos ejemplares sin nombre del autor. El ex preboste de Ile-Barbe observaba desde las sombras la tranquila venta de su libro cuando he aquí que un año más tarde éste es refutado, acusado de errores y llamado al orden en *Le véritable Art du Blason*, también de autor anónimo. ¿Quién podía ser? Pronto lo supo, ya que *Le véritable Art* fue también publicado en Lyon por un joven principiante de menos de treinta años, sacerdote como él, Menestrier de nombre, jesuita. Le Laboureur era un viejo eclesiástico de piedad famosa y reputación inmaculada salvo en lo que se refiere a su rigor, que recordaba a Port-Royal y debido a lo cual entre él y los jesuitas no existía aprecio alguno. Además, aproximadamente diez años antes uno de sus escritos, *Notes et corrections sur le Bréviaire de l'Eglise de Lyon*, había atraído sobre él la furia del Capítulo; se vio forzado a renunciar a la dignidad de preboste, y no se desperdició una ocasión para hacerle pagar por su insulto «de ce qu'une Eglise si sainte et si vénérable pour sa noblesse et son antiquité eût laissé croupir, par un honteux désordre et par sa lâcheté, dans l'ordure et dans la souillure, les oracles de l'auteur de la vie».

Evidentemente Le Laboureur no podía controlar su lengua, aunque estaba empujada por un santo celo y tal vez las persecuciones le hubieran amargado. El ataque de un jovenzuelo, y jesuita por añadidura, fue excesivo para su paciencia, ya sometida a duras pruebas. El anciano sacerdote abandonó el refugio del anonimato para defender su *Discours sur l'Origine*, y amenazó con aniquilar y refutar a su contradictor a menos que se retractase.

Pero Menestrier no era de los que se dejaban intimidar, ni siquiera por un sacerdote de edad venerable. Un vistazo a su rostro basta para convencernos de ello: esa nariz belicosa, esas cejas tupidas, esos ojos agrídulces, esas verrugas, verdaderamente no indican benevolencia alguna. En realidad el retrato que tenemos ante la vista es el de un hombre mayor, pero el genio vivo que con los años se ha grabado en sus rasgos debió existir también en el joven. Si Le Laboureur pensó que había encontrado a alguien en quien vengarse con facilidad de las humillaciones pasadas, estaba equivocado.

Los dos adversarios eran sacerdotes, pero también escritores, y las guerras de los literatos son famosas por su capacidad de infligir heridas enconadas. Asimismo, ambos eran autoridades en heráldica y emblemática, y como tales podían haber tenido en mente uno de los emblemas de Alciato, *Doctos doctis obloqui nefas esse*, ilustrado por el apólogo de Progne y la cigarra:

*Quid rapis heu Progne vocalem sæva Cicadam?...
Stridula stridentem, vernam verna, hospita lædis
Hospitam, et aligeram penniger ales avem?*

Pero ni los hábitos sagrados ni la dignidad de la profesión literaria impidieron al preboste y al jesuita arrojar uno al otro los más injuriosos epigramas.

Le Laboureur había reproducido las armas de los Colleoni en su *Discours sur l'Origine des armes*. Menestrier destacó su obscenidad, acusando al preboste de inmodestia por haber empleado a una muchacha, Claudine Brunant, para el dibujo de esta ilustración (como para otras); se remitió a los interdictos de los Concilios, citó casos tanto de historia sagrada como profana, y dirigió a su oponente epigramas de este tipo:

*Infâme auteur, qui dans ton livre
As fait représenter en cuivre
Les sales monuments de ta lubricité...*

Menestrier tenía un punto flaco. De origen humilde, pretendía tener parentesco con Le Menestriers y sostenía que su familia había recibido un título de nobleza de los duques de Borgoña. Quizá fue éste el porqué de su atracción por la heráldica y las empresas de caballería. Por eso Le Laboureur le hirió en carne viva cuando le respondió:

Vous m'invitez à toucher vos escuts, ce que je n'entends pas bien; car, n'estant pas gentilhomme, vous usurpez un mestier qui ne vous est pas séant. J'ay bien pris garde que vous vous vantez de vos majeurs annoblis, qui est déjà une mauvaise affaire: Quem enim indulgentia principis liberat notat; et ce qu'il y a de plus fâcheux est que cet annoblissement est émané d'un duc de Bourgogne que vous qualifiez souverain de vos annoblis. Et en outre vous errez doublement; car comme il n'y a qu'un souverain en France, à parler proprement, aussi n'y a-t-il que ce souverain qui est le roy qui puisse annoblir, suivant les arrêts des cours souveraines. Mais quand le duc de Bourgogne auroit eu ce droit par concession de nos rois ou autrement, vous avez dégénéré, et partant vous voilà réduit à la cartouche par vos propres loix et à la marque des marchands par l'ordonnance, et ne devez porter escuts ny armoiries. Que si par tolérance on vous permet l'usage de celles de vos annoblis, comme elles sont déjà ridicules...

Y llegado a este punto Le Laboureur hacía bromas heráldicas acerca del escudo de armas de Menestrier, un león sujetando un estribo en su garra; una maja de tendero debía haber sido, dice, no un estribo, y el lema podría ser: *Respice finem sans proüe et sans poupe*, esto es *Espice fine!* Por último Le Laboureur hizo circular el rumor de que estaba preparando una *Généalogie* burlesca, o más bien una *Jane la jolie* (¿aprecia el lector el juego de palabras?) de

Menestrier en la cual le hacía descender en línea directa de Don Quijote. Al llegar a este punto a Menestrier le traicionó su impaciencia juvenil y escribió a Le Laboureur que: «Que ne m'envoyez-vous cette Jane la jolie que vous ne communiquez qu'à vos amis?». Le Laboureur substituyó maliciosamente «communiquez» por «prostituez»:

Que voulez-vous que je pense d'un homme de vingt-huit ans qui me presse de lui envoyer je ne sais quelle *Jane la jolie*, avec des termes qui sentent plus le bordel qu'une académie chrestienne et religieuse? Vous m'accusez d'yvrognerie par ce même billet. Mais vous, frère Claude, estiez-vous sobre quand vous m'escriviez cecy? Que si vous l'avez fait à jeun et de sens rassis, que peut-on espérer de la vie et des mœurs de ceux qui font de telles équipées? Tout de bon, monsieur Menestrier, auriez-vous pris ces leçons du P. Tambourin? [Este Padre Tamburini de Caltanissetta había escrito algunos tratados de teología moral por los que fue acusado de haber introducido propuestas erróneas.] Si j'estois orateur, je m'escrierois icy: O Ignace, ô Xavier, serois-je si malheureux d'estre accusé d'impureté par des efféminez, d'avarice par des clerics marchands, d'yvrognerie par des personnes à qui l'on pourroit attribuer justement ce mot du Prophète: *Fel draconum vinum eorum, et venerum aspidum insanabile...*

Maître Menestrier, je vous ay déjà dit que je ne sçay quelle est cette *Jane la jolie*; mais si j'avois le bien de la gouverner, je me garderois bien de vous la confier, vous la perdriez de l'humeur que vous estes, et vous avec elle. Vous avez beau dire que vous estes ce que l'on sçait assez; que vous estudiez en théologie; que vous avez crié, pesté et déclamé contre l'abomination: tout cela ne m'assure pas ny vous non plus. J'ay leu le livre de ce vénérable vieillard de vostre Compagnie, *De sobria alterius sexus frequentatione*, et je sçay le danger qu'il y a d'approcher le feu des estoupes, voilà pourquoy je vous conseille de vous abstenir de la conversation de cette *jolie*. Que si toutes fois vous estes si fort coiffé que vous ne puissiez vous en passer, préparez-vous à cette conférence comme le chaste Combabus au voyage qu'il avoit fait avec la reine Stratonice vers la déesse syrienne, sinon je parie vostre perte, si vous n'estes déjà perdu.

A la acusación de que utilizaba «palabras de burdel» respondió Menestrier con un epigrama latino en el que los escritos de su adversario son descritos como *Paphio fornice digna*; a los chistes sobre su genealogía opuso:

*Monstrat Aratorem facundia digna juvenis,
Namque illud plenum est rusticitatis opus.*

E hizo grabar una serie de malévolos emblemas y empresas en los que, jugando con el nombre de Le Laboureur, empleaba exclusivamente gradas, arados, yugos, agujones...

Con respecto a las armas de los Colleoni reproducidas por Le Laboureur, grabadas por una mujer, Menestrier preguntaba qué modelo había servido para tan indecente blasón. Le Laboureur contestó:

Ce prétendu reproche et cette insolente question ne peut estre autre chose qu'une vapeur pestilente qui s'est élevée de la sentine d'un cœur corrompu, et peut-estre du vostre? Inhumain que vous estes, qui ne craignez point de perdre l'honneur d'une fille pour venger vos passions. L'impudence et la malice vous ont-elles fasciné le jugement à ce point de croire qu'on ne puisse tirer ces figures que sur le modèle honteux de vostre imagination? Au fond, qui vous a dit que ces parties soient plutost d'un homme que d'un lion ou de quelque autre animal?... Monsieur, qui faites tant le délicat, qui vous auroit appris la deshonesteté et la vergongne de ces figures, si vous n'aviez tâté du fruit défendu?

Otra de las acusaciones de Menestrier era que Le Laboureur personalmente había ofrecido en venta su *Discours*, buscando compradores de puerta en puerta a lo largo de la rue Mercière. Era un jesuita, realmente, quien le acusaba de ser mercenario, un miembro de la Compañía que no sólo traficaba con los productos de las Indias, sino que ni siquiera vacilaba en vender indulgencias.

Que si c'est une chose glorieuse de composer de bons livres, il sera toujours honneste de les vendre et débiter en gros et en détail...; mais d'acheter pour revendre, quand ce seroit en gros, risquer et négocier d'epicerie, de perles et d'or aux Indes, de castors et de pelleteries de toutes sortes en Canada, c'est ce qui n'est permis qu'à ceux qui aspirent à la perfection; mais de s'abaisser à un vil et chétif négoce, comme d'acheter des drogues, des remèdes, mesme des lavements, je ne veux pas dire le rest, c'est ce qui est extrêmement sale, infâme et sordide, et tellement sale qu'on ne le croiroit jamais, si ceux que vous sçavez n'avoient eu un procès contre les apothicaires de vostre ville pour se maintenir dans leur honteux commerce; Dieu le permettant ainsi pour justifier le docte, pieux et généreux Hipparque, traité en prophète par ceux qui trouvent honneste tout ce qui est lucratif, de quelque costé qu'il vienne.

La disputa continuó durante dos años, de 1659 a 1661, y si degeneró rápidamente, como hemos visto, en fantásticas alusiones personales y obscenidades verbales que, después de todo, no deben sorprendernos en personas de vida casta y reprimida como eran los dos sacerdotes, versó también, como era natural, acerca de la materia que la había originado: el arte del blasón. Pero en este sentido solamente dio a luz insípidos juegos de palabras sobre campos de gules y otros términos heráldicos que Menestrier acusó a su adversario de malinterpretar. Tomaron parte en el drama algunos personajes menores, un miserable escritorzuelo, Tristan l'Hermite de Soliers, el inventor de las genealogías por encargo, y dos magistrados, Guichenon y Capré, el último de los cuales estaba resentido con Menestrier porque éste, en *Le Véritable Art du Blason*, había señalado un error cometido por él al describir la cimera de los duques de Saboya. Pero los magistrados se mantenían a distancia, con sus togas remangadas para que no les salpicara aquel barro, y parecían estar pasando un buen rato a costa de los religiosos.

En toda esta pelea, que aquí ha sido descrita de forma grotesca para dar

vida a un tema que muchos lectores pueden encontrar demasiado árido, hay quizá sólo una cuestión que afecta a nuestro estudio: el ataque lanzado por Le Laboureur a los jesuitas en general, la acusación de que de todas partes sacaban dinero. La reacción jansenista contra el humanismo religioso había comenzado ya en 1640. En realidad, en 1640 la Compañía había celebrado su centenario con un elegante volumen en folio de empresas, poemas y disertaciones, el famoso *Imago primi sæculi Societatis Iesu*, impreso por Plantino.

El *Imago primi sæculi* era la celebración de las celebraciones, el arco triunfal erigido por los jesuitas de la provincia flamenco-belga por las victorias de Ignacio y a la mayor gloria de Dios. Aparece primero la Compañía, tema del primer emblema, *Societas Iesu*, un sol que brilla en el mundo: *Non est qui se abscondat a calore eius*. La oscuridad Cimeria, los dominios nunca visitados por el sol, no son ahora más que fábulas; la tierra entera es iluminada por la propaganda de los jesuitas. En esto consiste la esencia del primer poema. El segundo emblema lleva por lema *Ad maiorem Dei gloriam*, y reconocemos la figura orante de cuyo seno parten flechas como una que ya vimos en *Pia Desideria*. La alegre caballería de las empresas de la vanguardia, dispuesta como si de estandartes al viento se tratara, es seguida de la primera división de la infantería de los discursos, densos, apretados línea tras línea, página tras página. Los primeros batallones son los de la *Societas nascens*. Son seguidos por un grupo de ejercicios poéticos, elegías, juegos sobre Jesús, la Virgen, San Ignacio. Esta primera sección termina con una nueva cohorte de llamativas empresas, con Mercurio blandiendo su caduceo a la cabeza (fig. 112):

*Atlantis facunde nepos, summiq̃ue Tonantis
Nate, cui mundi limen utrumque patet...*

¿Quién ha sucedido a Mercurio en sus vagabundeos a lo largo del mundo?

*Est hæc vera tuæ laus, ô Loiola, cohortis,
In cuius laudes terra polusque patet.
Quæ nunc vi mentis peragit commercia cæli.
Terrarum meritis nunc sola cuncta replet.*

Las empresas de pobreza, castidad, obediencia, humildad, desfilan enmarcadas en ricas, exuberantes volutas, en extrañas y pomposas tarjas, cornucopias, guirnalda de frutas y flores que sugieren la opulencia de todos los bienes terrestres. *Castitas sit intaminata*, el emblema de la belleza fugaz, es desmentido por dos sirenas aladas que voluptuosamente se estiran enmarcándolo. Las legiones de la *Societas crescens* continúan, catálogos de provincias, casas, colegios, seminarios, veintidós columnas llenas; disertaciones académicas, panegíricos. Colosales inscripciones que tiemblan sobre la espalda de páginas quejumbrosas: el elogio funeral que San Francisco Javier dedicó a San Ignacio, otros ocho elogios lapidarios, todos en mayúsculas. Al ritmo de las odas de



FIG. 112. DE «IMAGO PRIMI SÆCULI SOCIETATIS IESU». AMBERES, 1640.

Horacio marcha el coro de nobles de todas las naciones que han unido su nombre al de la Compañía. He aquí el *Specimen Nobilitatis Italæ*:

*Nunc ô canoræ Musa potens lyræ,
Natum regendo dic mihi Claudium:
Conside mecum, qua virenti
Antra silent laqueata topho...*

Aquí está Claudio Aquaviva, General de la Compañía, aquí Ottavio Aquaviva que *intellecta Rodulphi fratris sui pro fide interempti morte, aulæ suæ parietes purpureo peristromate ornari iussit*: podemos observar los tapices carmesí de Aquaviva, el carro dorado con ruedas de plata de Íñigo de Guevara¹⁴, la rosa escarlata de los Orsini; los Cesarini, los Spínola, los Pignatelli entre destellos de púrpura y oro. La agrupación se cierra con la discusión de San Luis Gonzaga con su padre. Otra cohorte de empresas, mapas del mundo expuestos en amplias cartelas, trompetas sonando desde el cielo, poleas que alzan el globo (figs. 113 y 114), las columnas de Hércules con el *Plus oultre* de la soberanía sobre aquellos reinos en que, como en los de los jesuitas, nunca se pone el sol.

Una tercera división de escritos en prosa: *Societas agens*; y otra de himnos



FIG. 113. DE «IMAGO PRIMI SÆCULI SOCIETATIS IESU». AMBERES, 1640.

y elegías del Parnaso Cristiano y, al son de los caramillos pastoriles, el idilio de Loyola:

*Ignava pastor recubans Amorectus in umbra
Carpebat somnos...*

Lo agradable conduce a lo útil: el idilio nos enseña: *De frequenti usu Confessionis et Eucharistiæ (quæ singularia sunt remedia nequitiae et infirmitatis humanæ) ab Ignatio et Societate Iesu revocato*. Nueva cohorte de empresas... Y aquí llega la legión más gloriosa, la de la *Societas patiens*, conmemorando las persecuciones, los martirios, las palmas ganadas en Japón e Inglaterra¹⁵; y luego los cánticos, las empresas, la primera desplegando en el viento su rasgada bandera centenaria, otra con la granada partida: la Compañía presume de nuevos mártires:

Quam rubeos acinos punica mala ferunt.

Esta parte concluye con la pira del fénix siempre renaciente.
Societas honorata sostiene los trofeos y homenajes de papas y soberanos.

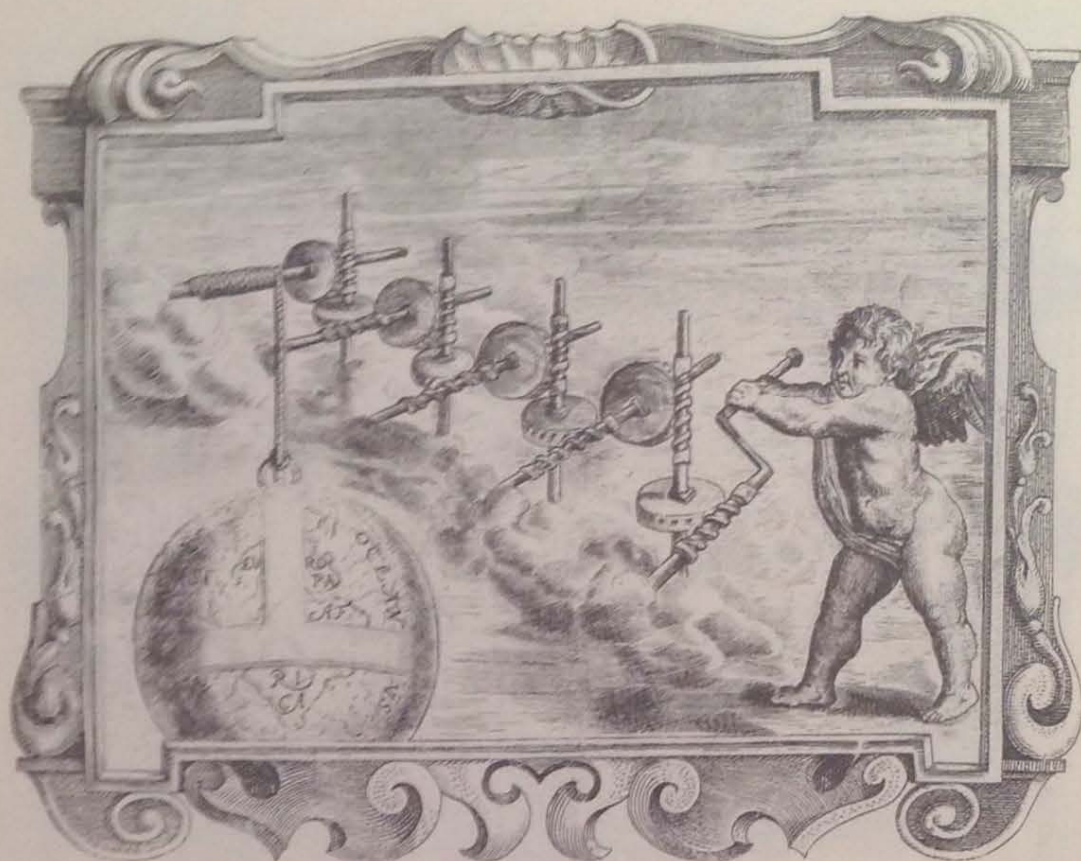


FIG. 114. DE «IMAGO PRIMI SÆCULI SOCIETATIS IESU». AMBERES, 1640.

Entre las empresas de esta sección sobresale el ave del paraíso, símbolo de *Ignatii crebra et per multos dies continuata ieiunia*, y la salamandra real entre llamas, para significar *P. Carolus Spinola lento igne comburitur*. Llega finalmente la numerosa legión flamenco-belga, con las empresas de sus pruebas y sus martirios; y una larga inscripción final cierra las mil páginas del prolongado triunfo.

De este millar de páginas de prosa y verso laudatorios no han sobrevivido más que unas pocas palabras, y los jesuitas deben agradecerse a un enemigo. Pero ese enemigo se llamó Pascal:

Monsieur,

Voicy ce que je vous ay promis. Voicy les premiers traits de la Morale des bons Peres Jesuites, de ces hommes eminens en doctrine et en sagesse; qui sont tous conduits par la sagesse divine, qui est plus assurée que toute la Philosophie. Vous pensez peut estre que je raille: Je le dis serieusement, ou plustost ce sont eux-mesmes qui le disent. Je ne fais que copier leurs paroles aussi bien que dans la suite de cét eloge. C'est une société d'hommes ou plustost d'Ange qui a esté predite par Isaie en ces paroles: Allez Anges prompts et legers. La prophetie n'est-elle pas claire? Ce sont des esprits d'aigles; c'est une troupe de Phenix; un Autheur ayant monstré depuis peu qu'il y en a plusieurs. Ils ont changé la face de la Chrestienté. Il le faut croire puis qu'ils disent¹⁶.

Verdaderamente fueron muchos los atletas de la Compañía, los hombres de intensa vida interior y acción inspirada. Pero también muchos fueron payasos y cortesanos, al estilo del siglo en que vivieron. La adulación permitía acceder al corazón de los grandes y los jesuitas esparcieron en sus obras las rosas y los lirios del halago con mano generosa. Presentar a los poderosos el camino de la virtud con un aspecto tan agradable que resbalaran hacia él sin esfuerzo y casi sin darse cuenta, y se descubriesen a sí mismos dignos de la apoteosis de Hércules sin haber tenido que vacilar ante ninguna bifurcación, éste era un arte en el que los jesuitas alcanzaron la perfección. Convencidos de la enorme importancia de impresionar las dóciles mentes de los jóvenes, empleaban todo género de métodos atractivos para cautivar la imaginación. Pinturas, emblemas y empresas fueron instrumentos excelentes. En el *Catéchisme royal* proyectado para el Delfín¹⁷, el jesuita Richeome emplea como interlocutores al rey, al príncipe y a un teólogo, inclinados sobre las imágenes doctrinales cuyo significado había de explicar el Delfín. En los márgenes de las ilustraciones hay dibujados delfines jugando:

LE ROY.—Mais, mon fils, vous laissez l'exposition de ces petits Daufins qui s'esgayent aux ondes, au bas du tableau, et suivent un grand Daufin.

MONSIEUR LE DAUFIN.—Monsieur, il est aisé de voir que c'est le peintre qui a donné ce fond de tableau en faveur du Daufin de France, avec un sens caché et bien notable que i'expose comme ie l'ai appris. Les petits Daufins sont les chrestiens, poissons spirituels et royaux, engendrez des sacrées fons du Baptisme... Ce grand Daufin, c'est Iesus Christ, nostre grand poisson, nostre Roy et conducteur en la mer orageuse de ceste vie; et tous ses enfans s'esgayent en luy et le suivent, affin de trouver par luy, le port de repos et salut sur les eaux du ciel. Monsieur, ie desire fort estre un iour tel Daufin en ce magnifique et eternal Royaume.

LE ROY.—C'est un souhait digne de vous, mon fils, ie le souhaite encor pour moy mesme.

Philosophando nugari et nugando philosophari. La religión, la moral, la historia, la ciencia natural, la ciencia política, pueden ser aprendidas por medio de empresas. El más sobresaliente tratado de empresas políticas para uso del príncipe fue escrito por un laico piadoso, el español Diego Saavedra Fajardo: *Idea de un Príncipe político cristiano representada en cien Empresas, dedicada al Príncipe de las Españas* (Munich, 1640; Milán, 1642, siendo la de Milán modelo de numerosas ediciones posteriores)¹⁸. Tal y como exigía la moda, Fajardo fue un admirador de Tácito, y se le ocurrió bordar en su tapicería *fila quædam e Cornelio Tacito... optimo sane Principum Magistro, quo accuratius de eorundem Naturis, de aularum et palatiorum moribus, de bono item et malo regimine nemo disserit*, que son las palabras del prefacio destinado al lector. Las cien empresas (fig. 115) y discursos con las máximas de habilidad política se inician con Hércules en la cuna estrangulando las serpientes, y terminan con un emblema digno de la macabra imaginación de Valdés Leal: una calavera cubierta de tela

de araña colocada sobre un sarcófago abierto a cuyos pies descansa un capitel partido, un cetro y una corona invertida: *Ludibria mortis*; con un soneto muy adecuado: *Este mortal despojo, oh Caminante...*¹⁹. Las empresas no son completamente nuevas, igual que no era nueva la idea. Se le había anticipado la obra de Jacobus à Bruck Angermundt, *Emblemata politica* (Colonia, 1618)



FIG. 115. DE «IDEA PRINCIPIS CHRISTIANO - POLITICI». SAAVEDRA. MÓNACO, 1640.

(figs. 116 y 117), dedicada al Emperador Matías²⁰; la de Giulio Cesare Capaccio, *Principe, tratto dagli Emblemí dell'Alciato* (Venecia, 1620), dedicada a Federico II de Urbino; la de Ambrosius Marlianus, *Theatrum politicum in quo quid agendum sit a principe, et quid cavendum accurate præscribitur, elogiis, adagiis, emblematis, notis academicis, hieroglyphicis insignitum* (Roma, 1631; sin ilustraciones); la de Justus Reifenberg, *Emblemata politica* (Amsterdam, 1632); y la de Marcus Zuerius Boxhornius, *Emblemata politica* (Amsterdam, 1635). La obra de Fajardo fue traducida a varios idiomas²¹ y tuvo muchos imitadores: en España, el jurista Juan Solórzano Pereira, cuyos *Emblemata centum, regio-politica* aparecieron en Madrid en 1651 (fig. 118), con un elogio del jesuita Andrés



FIG. 116. DE «EMBLEMATA POLITICA». IACOBUS A BRUCK. COLONIA, 1618.

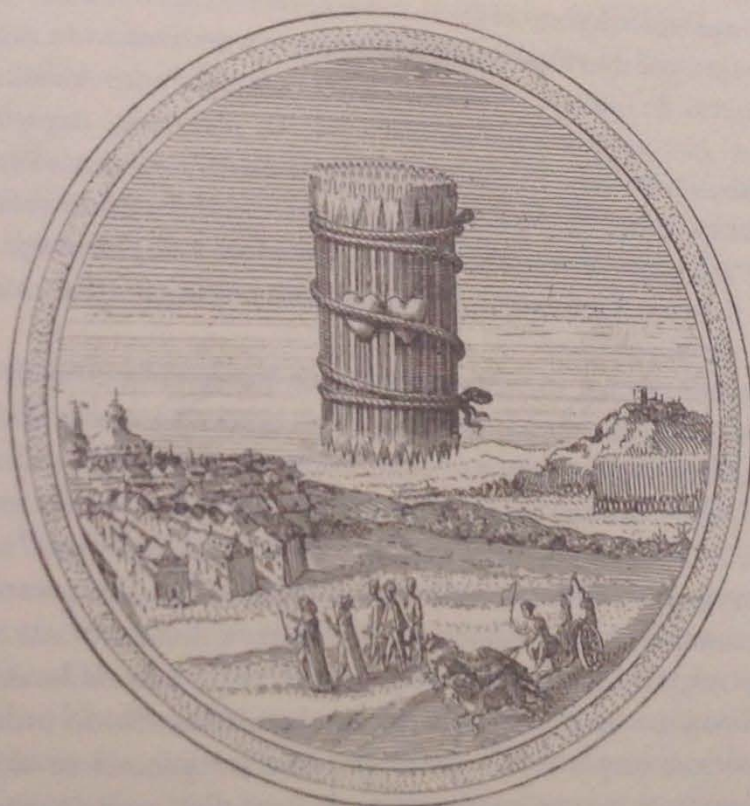


FIG. 117. DE «EMBLEMATA POLITICA». IACOBUS A BRUCK. COLONIA, 1618.



FIG. 118. DE «EMBLEMATA». SOLÓRZANO PEREIRA. [MADRID, 1653.]

Mendo y la alusión acostumbrada a la *liquentia mella* de las abejas²²; o el propio Mendo, con *Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos y morales en emblemas* (Lyon, 1642; la edición lionesa de 1662 fue traducida al italiano en 1816 por don Carlo Luigi di Borbone y dedicado a su madre, María Luisa, Duquesa de Lucca)²³. Otra imitación es la del Padre Alexandro Luzón de Millares: *Idea política veri christiani, sive Ars oblivionis, isagogica ad artem memoriae* (Bruselas, 1664). También en este campo hace su aparición lo extraño y lo rebuscado, como es el caso de la *Meteorologia philosophico-politica* (Augsburgo, 1697; nueva edición en 1709), dedicada a José I de Austria por el jesuita Franciscus Reinzer, y en la que las enseñanzas políticas están sacadas de los fenómenos meteorológicos.

Dos tipos de jesuitas cortesanos contra los que se dirigieron las flechas de la crítica fueron Menestrier y Bouhours, de los que ya hemos hablado. Ambos fueron cortesanos, pero de distinto cuño. Menestrier era un hombre de elevada estatura, cabeza redonda, y rotunda y atronadora elocuencia, mofletudo y pálido, pero robusto de cuerpo y vigoroso en sus movimientos²⁴: una suerte de hombre de muchos oficios y maestro de ninguno, en todas partes al mismo tiempo en cuanto iban a organizarse celebraciones e iluminaciones. Vemos su figura alta y negra moverse de un lado a otro entre alas de lona, vestuario teatral, andamiajes, escaleras e inscripciones lapidarias, dando órdenes a tropas de ingenieros, carpinteros y pintores como un general en el campo de batalla, marcando el tiempo en el ensayo de un ballet con todo su vestuario en el cual los genios paganos danzan con las virtudes teologales, Cristo y la

Virgen se dan la mano con Júpiter y Juno, y Hércules, Orfeo y Argos dejan la maza, la lira y la caña a los pies de un cardenal. Por el contrario, Bouhours es lánguido y delicado, con el aspecto de un galanteador, hecho para una vida «petits goûters» salpicadas con la declamación de odas bien construidas, para disquisiciones sobre empresas o sobre ese «no sé qué» —precursor del Roman-arboleda de Parrasio, en el murmullo de una fuente cuyo dulce nombre es Polycrène²⁵. Los espectáculos de Menestrier son rubicundos como las apoteosis de Rubens; Bouhours tiene ya el espíritu del pintor de las «fêtes galantes».

Les Jesuites de France veulent se faire porter en poche, ils veulent qu'on les place sur les tablettes des ruelles. Ils disputent de l'agrément avec nos poètes et nos faiseurs de comédies. Ils font de la prose et des vers, ils écrivent sur le je ne sçay quoy; ils examinent les pensées délicates et fines de nos poètes et de nos orateurs, et enchérissent en délicatesse sur les maîtres; ils écrivent sur la langue, ils veulent en posséder la dernière finesse. Ils font des devises et des emblèmes. Le P. Menestrier fait des ballades et des airs de Cour... Le Bon St. Ignace avoit institué son Ordre pour l'instruction des jeunes gens, mais il avoit oublié de mettre dans ses regles, qu'aux occasions les membres de la Société feroient des sonnets, des madrigaux, des ballades, des vers, de la prose, des inscriptions et des devises: et qu'ils travailleroient à corrompre les âmes par tous les moyens qui fortifient l'amour du monde, et diminuent l'amour de Dieu. Savés vous bien, Monsieur, le mystère de cette conduite? Sans doute vous le savés: car qui l'ignore? Les Jesuites veulent regner par tout, c'est-là leur Religion.

Así escribe el autor de *Religion des Jesuites*²⁶, pensando en Bouhours y Menestrier. Contra las viejas *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* escribió Barbier d'Aucour *Sentiments de Cléante*, que agradó tanto a Colbert que confió a su autor, mejor que a los jesuitas, la educación de su hijo²⁷.

Una relación detallada de todos los emblemas y empresas creados por jesuitas o eclesiásticos de otras órdenes a lo largo del siglo XVII sumaría una monótona bibliografía. En lo que se refiere a los jesuitas no sería exagerado decir que escribieron emblemas todos aquellos que anhelaban la fama literaria (¡y cuántos la anhelaron!).

Mencionaremos las complicadas mascaradas simbólicas, que representan raros oasis de imaginación (fig. 119) en medio de los áridos sermones del Padre Joannes David, cuyos libros son aún buscados porque fueron impresos por Plantino (*Veridicus Christianus*, 1601; *Occasio arrepta, neglecta, huius commoda, illius incommoda*, 1605; *Duodecim specula Deum aliquando videre desideranti concinnata*, 1610) (fig. 120); las ilustraciones igualmente complicadas, con furtivas miradas al Infierno y vislumbres del Cielo de la *Via vitae æternæ* del Padre

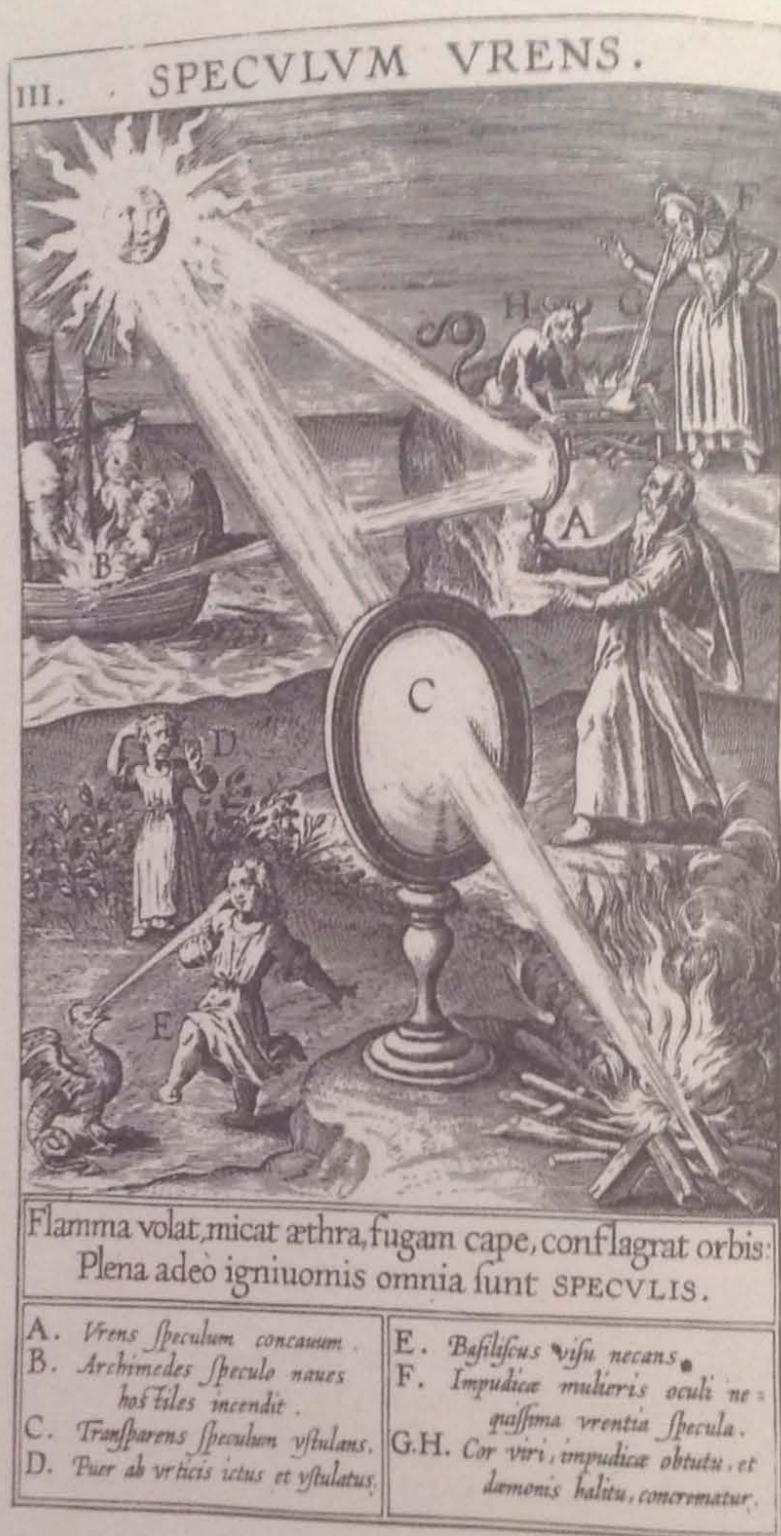


FIG. 119. DE «DUODECIM SPECULA DEUM». DAVID. AMBERES, 1610.



FIG. 120. DE «DUODECIM SPECULA DEVM», DAVID, AMBERES, 1610.

Antonius Sucquet (Amberes, 1620); *Zodiacus christianus* (Munich, 1622), *Orbis Phæton* (Colonia, 1629), etc. del Padre Hieremias Drexelius, ilustrados por Sadeler; los escritos emblemáticos no menos abundantes del Padre Maximilianus Sandæus y del Padre Adrianus Poirters (colecciones de sus sermones decorados con emblemas; *Maria Flos Mysticus* —Mainz, 1629—, con emblemas y conceptos inspirados en flores; *Gemma Mystica* —Mainz, 1631—, con emblemas y conceptos inspirados en piedras preciosas); *Aviarius Marianum*, con emblemas y conceptos inspirados en los pájaros²⁸; *Sacrum Oratorium piarum imaginum immaculatæ Mariæ...* y *Sacrum Sanctuarium Crucis et patientæ crucifixorum et cruciferorum*, del Padre Petrus Biverus, ambas esmeradamente impresas por Plantino en 1634; los *Emblemata sacra* del Padre Guilielmus Hesius, impresos también por Plantino en 1636; la curiosísima obra del Padre Georgius Stengelius *Ova Paschalia sacro emblemate inscripta descriptaque* (Munich, 1634) en la que la totalidad de sus emblemas tienen forma de huevo y los conceptos provienen de él²⁹, dedicada a Fernando III de Bohemia (*in hoc libro Maiestati Tuæ inscripto, institui, ut ita dicam, in ipsis Ovis, ovationem...*); la *Scala Salutis* (Colonia, 1650), del Padre Julianus Haynovius; los *Ignatius insignium epigrammatum et elogiorum centuriis expressus* (Roma, 1655), del Padre Carolus Bovius; los *Emblemata ethico-politica* (Amberes, 1661), del Padre Joannes Kreihing; *Lux Evangelica* (Colonia, 1655-1659) y *Cælum Empyreum* (Colonia, 1668), del Padre Henricus Engelgrave; *Philosophia moralis ad politico-christiane conversandum* (Praga, 1683), del Padre Ioannes Senfleben; la *Symbolographia* (Augsburgo, 1701-1702), del Padre Jacobus Boschius; *De goddelycke Voorsienigheydt uytgebeeldt in Joseph onder-conink van Egypten* (Amberes, 1710), del Padre Franciscus Nerrincq; la *Doctrina ethicæ christianæ* (Wurzburg, 1742), del Padre Henricus Niderndorff; la colección de emblemas sin ilustraciones del Padre Balduinus Cabillivus titulada *Phosphorus* (Lovaina, 1642)... La literatura emblemática de los jesuitas influenció también a los puritanos. Whither sacó la idea de la lotería moral que aparece al final de su *Collection of Emblemes* del *Veridicus Christianus* de David³⁰. En cuanto a las otras órdenes religiosas, los cartujos pueden presumir de dos de los libros de emblemas más atractivos, *Lux Claustrii* y *Vita Beatæ Mariæ Virginis... emblematis delineata* (París, 1646), con grabados de Callot, y *Le Paradis terrestre, ou Emblemes sacrez de la Solitude* (París, 1655), de I. Martin (fig. 121); los agustinos tienen *Orpheus Eucharisticus* (París, 1657), del Padre Augustinus Chesneau; los carmelitas descalzos, *Firmamentum symbolicum* (Lublin, 1652) del polaco Sebastianus a Matre Dei, obra criticada severamente por Menestrier («Il pretend que ses discours serviront aux predicateurs pour toutes les Festes de N. Dame. Pour les devises et les emblèmes il ne faut que les voir pour juger qu'il n'a jamais entendu les regles des unes ni des autres»); la Orden del Santísimo Salvador, *Apelles symbolicus* (Amsterdam, 1699), del Padre Ioannes Michael von der Ketten, una imitación de la *Philosophia imaginum* (Amsterdam, 1695; es una versión latina de la *Philosophie des images* de Menestrier con nuevos grabados); los Padres de las Escuelas Pías, *Vertumnus Veritatis* (Viena, 1725) del Padre Martinus a S.



FIG. 121. DE «LE PARADIS TERRESTRE». MARTIN, PARÍS, 1655.

Brunone; los benedictinos, la *Regula emblematica Sancti Benedicti* (Viena, 1780), del Padre Bonifacius Gallner. Al Padre Carlo Labia, cuyas *Imprese Pastorali* ya hemos citado en el capítulo II, puede recordársele también por sus *Simboli predicabili estratti dai Sacri Evangeli che corrono nella Quaresima, delineati con morali ed eruditi discorsi* (Ferrara, 1692). Entre las enciclopedias de emblemas religiosos podemos citar además de las referidas más arriba, *L'uomo e sue parti figurato e simbolico... opera utile a' predicatori, etc.* (la longitud del título desafia todo intento de cita) de don Ottavio Scarlatini, de la Academia de los Gelati, publicado en Bolonia en 1684. Entre las innumerables publicaciones ocasionales podemos escoger como ejemplo el suntuoso *Theatrum temporaneum æternitati Cæsaris Montii S.R.E. Cardinalis et Archiep. Mediolanen. sacrum* (Milán, 1636) del Padre Octavius Boldonius (fig. 122). En los libros de emblemas y empresas de los jesuitas y de otros eclesiásticos, los comentarios en prosa, igual que sucedía por lo general con todos los libros de este tipo publicados en el XVII, se convierten siempre en lo más voluminoso, atiborrados de citas,

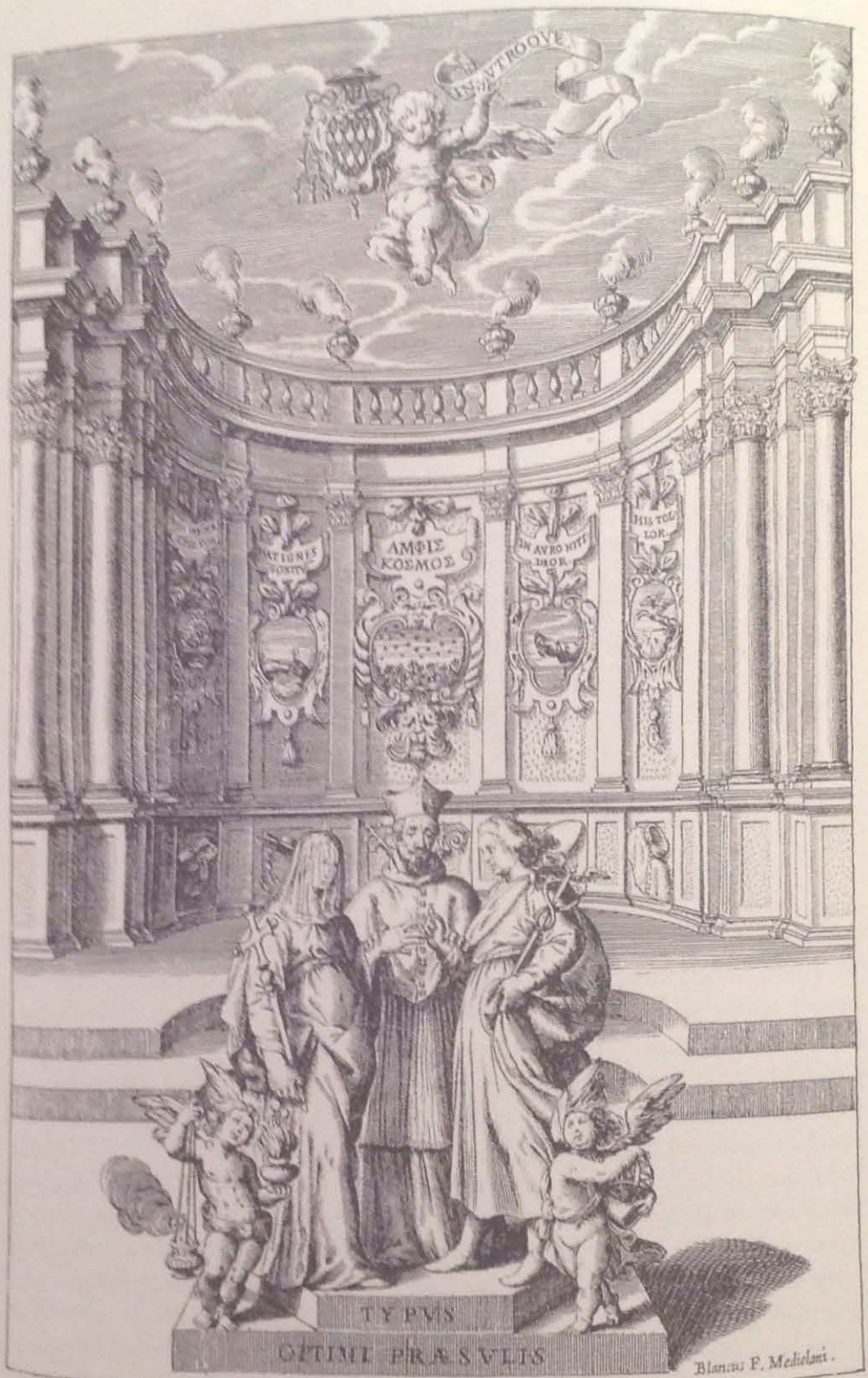


FIG. 122. DE «THEATRUM TEMPORANEUM». BOLDONIUS. MILAN, 1636.

constituyen un sermón en el pleno sentido de la palabra, con respecto al cual el emblema no representa más que el punto de partida, el *conchetto predicabile*. Lo que el juicio del tiempo ha respetado de esta literatura se debe a sus ilustraciones, raras pasas en el *pudding* de sebo de esa prosa indigesta, hecha ocasionalmente aceptable gracias a la melaza de la devoción (¡he aquí un emblema para los libros de emblemas religiosos del XVII!).

En el siglo XVII y sobre todo en el XVIII la literatura emblemática descendió de calidad, especialmente en lo que se refiere a las ilustraciones. El último artista de mérito que produjo una abundante cosecha de emblemas fue el grabador holandés J. Luyken. Tengo ante mí un libro alemán impreso en mal papel con figuras increíblemente infantiles, como aquellas de los pliegos de cordel: *Exercitationes variæ emblematicæ, das ist: Emblematische vermischte Gedancken über mancherley curieuse Sachen der alten und neuen Welt* (Hamburgo, 1723), de un tal Sanctorello. La ilustración opuesta al frontispicio reproduce un rincón de una biblioteca y seis personas, aparentemente discípulos, que atienden a una especie de marioneta mágica con un sombrero en forma de barco y una florida camisa: de la boca salen las palabras *Inde omnia*. Un pájaro en una jaula junto a la ventana mira al cielo vacío, en el suelo un perro diminuto reflexiona sobre la gran extensión de baldosas. Es ciertamente un librito lamentable, el último retoño de una familia en decadencia, la de los emblemas.

Pero en el siglo XVIII se tuvo el mayor cuidado con la ilustración de libros de alegorías propiamente dichas, las iconologías, cuyas primeras series habían sido iniciadas por el perugino Cesare Ripa con su *Iconologia* (Roma, 1593 y 1603), y otras muchas ediciones hasta llegar a la monumental de Perugia en cinco volúmenes de 1764-1767). La fortuna de esta obra ha sido discutida en otro lugar³¹. Estas alegorías de las virtudes, las artes, las partes del mundo, etc.³² proceden también de los jeroglíficos. Surtieron de modelos a los artistas y sirvieron para la educación de la juventud. Durante el período del iluminismo en la Filosofía y del neoclasicismo en la Literatura, la iconología ocupa el lugar que tuvo la emblemática en la época de los jesuitas y el Barroco. En Ripa se inspiró J. B. Boudard (*Iconologie*, Parma, 1759) (fig. 123), y Gravelot y Cochin, que en los grabados del *Almanach iconologique* (1765-1781) crean la obra maestra del género gracias a la calidad de su ejecución.

Winckelmann intentó dar nuevos fundamentos clásicos a la iconología en su obra *Versuch einer Allegorie* (Dresde, 1766).

En el siglo XIX desapareció la afición por los emblemas, salvo raras excepciones casi exclusivamente limitadas a Inglaterra, en donde se proponían una misión pedagógica (por ejemplo *A Suit of Armour for Youth*, Londres, 1824; *A Book of Emblems*, Londres, 1872, de la señora Gatty; *A Century of Emblems*, Londres, 1878, de G. S. Cautley). La *Histoire du roy Louis-le-Grand par les médailles, emblèmes, devises, etc.* (París, 1689) de Menestrier encuentra una curiosa réplica al inicio del siglo XIX en la obra de Stefano Egidio Petroni *Napoleonide* (publicada por primera vez en Nápoles en 1809, y luego impresa

FRANÇOISE ET ITALIENNE.

51



PAUVRETÉ.

Cette triste & accablante situation de la vie se personnifie par une femme exténuée, presque nue, n'étant vêtue que de quelques haillons noirs. Elle est assise sur un terrain aride, au pied d'un arbre desséché. Ses pieds & ses mains sont liés, & elle fait des efforts pour briser avec ses dents les liens de ses mains.

POVERTÀ.

Questa trista condizione, che abbatte l'uomo, si esprime per una donna sfinita, quasi ignuda, coperta appena di pochi tenci neri. E' assisa in un terreno sterile ai piedi d'un albero inaridito. Ha le mani, e i piedi legati, e fa ogni sforzo per rompere coi denti le legature delle mani.

Tom. III.

G 2

FIG. 123. DE «ICONOLOGIE». BOUDARD. PARMA, 1759.

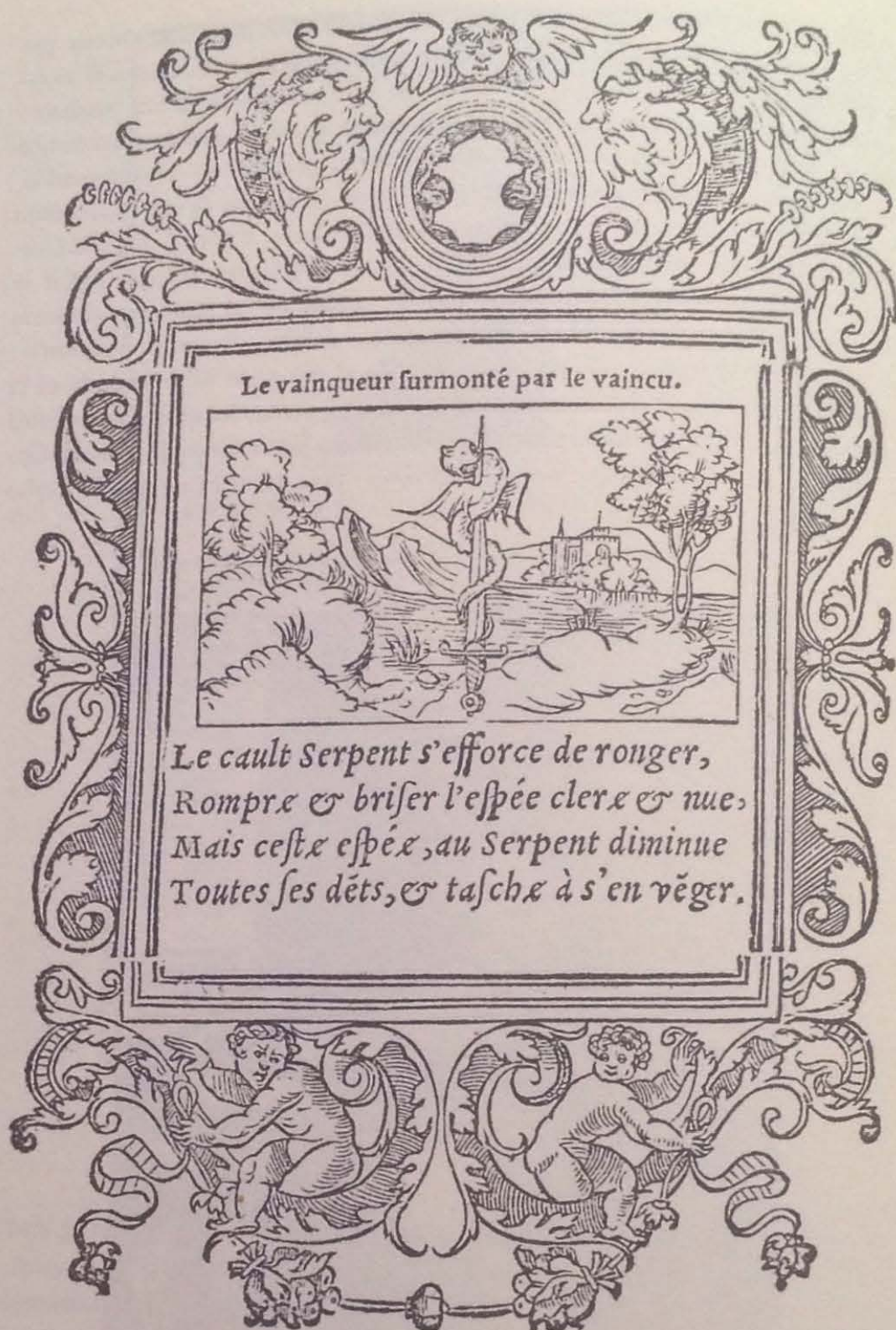
en París por Didot en una lujosa edición tamaño folio —incompleta—, y en otra muy cuidada en octavo, 1813), una serie de cien medallas históricas y emblemáticas exquisitamente grabadas por el turinés Pécheux, y cada una acompañada por su respectivo comentario y de una oda en italiano³³.

A diferencia de los emblemas, las empresas continuaban utilizándose para fines prácticos, como escudos de impresores³⁴, en el ejército, en medallas conmemorativas, ilustraciones de libros, regalos. Esta página de Proust, en la que las empresas no tienen exactamente una misión pedagógica³⁵, puede mostrar que todavía quedan por recoger algunas migajas del gran banquete celebrado en los siglos XVI y XVII:

Mientras Morel me hablaba, yo miraba con asombro los admirables libros que le había regalado monsieur de Charlus y que llenaban la habitación. Como el violinista rechazó los que llevaban «Soy del barón, etc.», divisa que le parecía insultante para él como un signo de propiedad, el barón, con la ingeniosidad sentimental en que se complace el amor desgraciado, había variado otras, procedentes de antepasados, pero encargadas al encuadernador con arreglo a las circunstancias de una melancólica amistad. Algunas eran breves y confiadas, como «*Spes mea*», o como «*Expectata non eludet*»; a veces sólo resignadas, como «*Esperaré*»; otras galantes: «*Mesmes plaisir du mestre*», o aconsejando la castidad, como aquella tomada de los Simiane, sembrada de torres de azul y de flores de lis y desviada de su sentido: «*Sustentant lilia turre*»; otras, en fin, desesperadas y dando cita en el cielo al que no le había querido en la tierra: «*Manet ultima cælo*»; y, encontrando demasiado verdes las uvas que no había podido alcanzar, fingiendo no haber buscado lo que no había conseguido, monsieur de Charlus decía en una: «*Non mortale quod opto*». Pero no tuve tiempo de verlas todas.



FIG. 124. DE «DOCUMENTI D'AMORE». BARBERINO. ROMA, 1640.





1 Sobre Richeome, véase Bremond, *op. cit.*, vol. I, sobre todo págs. 23-65.

2 Véase además sobre este tipo de iconografía, E. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente* (París, 1932), págs. 110 y ss.

3 Véase por este motivo R. Fuloep-Miller, *Macht und Geheimnis der Jesuiten* (Leipzig-Zürich, 1930), *passim*, especialmente págs. 298, 302, 310, 327, 328; 469 y ss. para el teatro, 488 para la arquitectura.

4 Acerca de Masen véase A. Scheid, «Der Jesuit Jakob Masen», en *Görres-Gesellschaft zur Pflanze der Wissenschaft in katholischen Deutschland* (Erste Vereinschrift für 1898, Colonia).

5 Véase R. J. Clements, «Princes and Literature. A Theme of Renaissance Emblem Books», en *Modern Language Quarterly*, vol. XVI, n.º 2 (junio 1955), y *Picta Poesis*, págs. 71 y ss.

6 Una idea parecida para un banquete funeral, en J.-K. Huysmans, *A Rebours*, pág. 16. Quizá el caballero español había oído hablar de la Casa del Duelo de Montezuma, cuya descripción en la obra de Antonio de Solís, *Historia de la Conquista de México*, 1684, libro III, cap. XIII, es resumida por Lorenzo Magalotti en sus *Lettere sopra i bucheri* (ed. M. Praz, Florencia, Le Monnier, 1945, págs. 165-166): «... Un sombrío edificio de arquitectura terrorífica: paredes negras, techos negros, decoración negra; la luz se filtraba a través de estrechas hendiduras, justo lo suficiente para hacer visible el horror del interior. Un refinamiento que me recordaba una comedia que vi de niño, en la que Trappolin se proponía guardar luto a su señora durante toda su vida, alimentándose sólo de morcillas, trufas, mirlos y gallinas negras».

7 Véase, por ejemplo, *Voyage d'Espagne*,

de Antoine de Brunel (Colonia, 1666), págs. 47-49 (y *Revue Hispanique*, XXX, 1914, págs. 154-155); «Voyage d'Espagne» de Mme. D'Aulnoy, en *Revue Hispanique*, LXVII, 1926, págs. 267-269.

8 *L'Art des devises*, libro I, caps. 1 y 4.

9 *Labyrinthe royal de l'Hercule gaulois triomphant sur le sujet des fortunes, batailles, victoires, trophées, triomphes, mariage et autres faits héroïques, et mémorables de... Henry III, roy de France et de Navarre, représenté à l'entrée triomphante de la royne en la cité d'Avignon, le 19 Nov. de l'an MDC, où sont contenues les magnificences et triomphes dressez à cet effect par ladite ville*, de André Valladie (Avignon, 1601).

10 *L'Art des devises*, libro I, cap. 1.

11 J. Renard, *Catalogue des œuvres imprimées de Claude-François Menestrier de la Compagnie de Jésus* (obra póstuma publicada por el P. Carlos Sommervogel, S.J., Lyon, 1883).

12 Véase R. J. Clements, «Literary Quarrels and Cavils, a Theme of Renaissance Emblem Books», en *Modern Language Notes*, vol. LXX, diciembre 1955, y *Picta Poesis*, págs. 209 y ss.

13 Véase P. Allut, *Recherches sur la vie et sur les œuvres du P. Claude-François Menestrier de la Compagnie de Jésus* (Lyon, 1856). Cito del texto dado por Allut de los pasajes de *Epistre apologétique pour le Discours de l'origine des armes, contre quelques lettres de M. C.-F. Menestrier, cy-devant professeur d'éloquence, et maintenant étudiant en théologie à Lyon*, par L.L.A.P. de l'Isle Barbe, s.l.a. (Valence, 1660).

14 Los profesores del Gymnasium de Nápoles dieron a Don Íñigo de Guevara, Virrey de Nápoles, una solemne recepción cuyas decoraciones y empresas se describen en *Theatrum omnium scientiarum sive Apparatus quo exceptus fuit exc. mus Princeps D. Innicus de Gue-*

vara et Tassis... a Professoribus Gymnazij Neapolitani decretus (Nápoles, 1650). El inventor de los emblemas fue G. B. Cacace, profesor de instituciones civiles y retórica.

15 Págs. 535-536. Así se refería, por ejemplo, a Robert Southwell: *At Robertus Sothuellus, ex cuius ore, vel hæresi teste, melle dulcior fluebat oratio, triennium ipsum subteraneo inclusus antro, decies tortus, denique laqueo peremptus est. Capitale erat, Sacerdotem esse et lesuitam.*

16 Véase *Cinquième Provinciale*; los pasajes que se refieren a la *Imago* aparecen en *Œuvres* (ed. de L. Brunschwig, P. Boutroux, F. Gazier, vol. IV, París, 1914, págs. 281-282). Bremond, *op. cit.*, vol. I remite a la edición de las *Provinciales*, ed. por Maynard, vol. I, págs. 215-217: «Sur la fameuse *Imago primi sæculi*, Maynard a dit tout ce qu'il fallait dire». Añade: «Après tout, l'*Imago primi sæculi* n'avait fait que développer, avec une emphase un peu ridicule, ce que Montaigne, un assez bon juge, avait écrit dans ses notes de voyage: "C'est merveille, dit-il, combien de part ce Collège [le Collège romain, séminaire et forteresse de la Compagnie] tient en la chrétienté; et crois qu'il ne fut jamais confrérie et corps parmi nous qui tint un tel rang... Ils possèdent tantôt toute la chrétienté; c'est une pépinière de grands hommes en toute sorte de grandeur"».

Maynard dice: «Dans cet ouvrage, il faut moins chercher l'exactitude et la justesse rigoureuse des pensées, que la richesse de la diction, la vivacité des images et des sentiments, l'enthousiasme naturel de quelques jeunes gens légitimement fiers d'appartenir à une Société bénie et vénérée par l'Eglise, si célèbre déjà par ses talents, ses vertus, ses dévouements et ses martyres. Ce n'était qu'un jeu séculaire, un exercice oratoire, comme il était dit en tête même de l'ouvrage; et il serait trop naïf d'y voir une sorte de résumé des doctrines des Jésuites, l'expression complète de leur esprit, le manifeste de leur orgueil et de leur politique. Ce fut pourtant ce qu'y chercha le Jansénisme... Il y avait de l'absurdité et de l'injustice à tronquer, à dénaturer les citations, comme fera Pascal et après lui le parlement de 1762, à donner à des jeux d'imagination une précision, une im-

portance qu'ils n'eurent jamais, pour transformer ce livre en programme secret de la Société, en exposition rigoureuse de sa pensée intime».

17 Véase Bremond, *op. cit.*, vol. I, pág. 29. *Catechisme Royal dédié à Monseigneur le Dauphin en la cérémonie de son baptême* (Lyon, 1607), págs. 43-44.

18 Sobre Fajardo, véase la introducción de V. García de Diego a la edición de *Idea de un Príncipe*, etc. (Madrid, Clásicos Castellanos, 1927).

19 Philip Ayres tradujo este soneto en sus *Lyric Poems*, etc. (1687): «This mortal spoil which so neglected lies». Véase mi artículo sobre «Stanley, Sherburne and Ayres, etc.», citado en la nota 36, cap. III.

20 El mismo A. Bruck Angermundt había publicado en 1615 en Estrasburgo una colección de *Emblemata moralia et bellica*, una selección de la cual reapareció con el título *Emblemata pro toga et sago* (Nuremberg, s.a.).

21 Traducción latina: *Idea principis christiano-politici* (Bruselas, 1649); italiana: *L'idea di un principe politico cristiano*, traducido por P. Cerchieri (Venecia, 1648); francesa: *Le Prince chrestien et politique* (París, 1668); alemana: *Ein Abriss eines Christlich-Politischen Pryntzens* (Amsterdam, 1655); holandesa: *Christelyke Staets-Vorst* (Amsterdam, 1662); inglesa: *The Royal Politician*, traducción de Sir James Astry (Londres, 1700). Algunas de estas traducciones fueron reimprimadas varias veces.

22 Traducción española: *Emblemas regio-políticos* (Valencia, 1658-1660). Véase K. L. Selig, «Concerning Solórzano Pereira's *Emblemata regio-politica* and Andrés Mendo's *Principe perfecto*», en *Modern Language Notes*, vol. LXXI (abril 1956), págs. 283-287.

23 *Il principe perfetto e Ministri adattati, documenti politici e morali corredati d'emblemi* (Roma, 1816; nueva edición: Lucca, 1821).

24 Prefacio a la edición holandesa (una falsificación) de *La Sience* [sic] *de la noblesse*, 1691, citada por Allut (*op. cit.*, págs. 93-94): «Sa stature qui est plus que médiocre, et sa voix ronde et tonnante... Il a les cheveux gris, la tête un peu chauve, grosse et ronde, le front bien voûté et large, les yeux grands et vifs, le nez un peu large, la bouche raisonnable, et les joues assez fournies; son visage est blême et

celui d'un homme d'étude, mais il a le corps robuste et il marche vigoureusement».

25 Sobre Bouhours, véase G. Doncieux, *Un Jésuite homme de lettres au dix-septième siècle* (París, 1886). Véanse especialmente las págs. 76-79, con la vívida descripción de los alegres entretenimientos en la casa de campo del Primer Presidente Lamoignon en Bâville.

26 *La Religion des Jésuites, ou Reflexions sur les inscriptions du Père Menestrier, et sur les écrits du Père Le Tellier pour les nouveaux Chrétiens de la Chine et des Indes, contre la dix-neuvième observation de l'Esprit de Mr. Arnaud* (La Haya, 1689), pág. 20; y pág. 32 para el Ballet dancé à la réception de Mgr. L'Archevêque d'Aix escrito por Menestrier. En la pág. 107: «El P. Menestrier... es poeta y decorador de profesión, y no ministro de Jesucristo».

27 Doncieux, *op. cit.*, pág. 55.

28 Véase Spamer, *op. cit.*, pág. 170.

29 Por ejemplo: 7. *Ovum divinæ iustitiæ speculum esse*; 8. *Parvi et quodam modo magni mundi corrupti figura ovalis*; 12. *Christus ovum, et avis ex ovo*; 14. *Ducæ in Christo naturæ duobus ovis portentosis representatæ*; 15. *Christi, tamquam gallinæ ova foventis, labor et sollicitudo*; 16. *Ova et vulnera Pelicani, charitas patientis Christi*; 24. *Ova calore, opera charitate promota*; 27. *Ovum insulsum, insulsus et imprudens homo*; 30. *Ova sine coniugio nata, Temperantiæ fructum denotant*; 35. *Humilitas instruitur a struthione ova sepeliente*; 43. *Ova in fimo, homo in peccato, unde eum Baptismus liberat*; 46. *Ovum in nido, nidus in frumento, Christianus in ferculo Eucharistico tutissimus*; 49. *Ovi glutine, amicitia divinæ per pœnitentiam restauratio indicata*; 51. *In ovi unguine, Unctionis extremæ munimentum*; 61. *Peccati gravis odor, in odore ovi perceptus*; 64. *Ova aspidum, sunt dogmata hæreticorum*; 69. *Odium charitati adversum, in fractis aquilæ ovis scarabæus representat*; 77. *Modus implendi ova, symbolum superbiæ*; 89. *Ova portentoze grandia, significant iratos omnia in maius augentes*; 90. *Ob ovum concitata uxor, iræ typus*; 96. *Ova varie cocta, symbola sunt variorum in Inferno, vel Mundo tormentorum*; 97. *Ova salamandras dantia docent damnatorum corpora in igne duratura*. La *technopœgnia* del Padre Stengel deja muy atrás el modesto huevo de Simías de Rodas. Principio Fabrici da Teramo había empleado de

igual modo para formar conceptos el dragón de las armas de los Boncompagni en *Delle allusioni, imprese et emblemi, sopra la vita, opere et azioni di Gregorio XIII Pontefice Massimo, libri VI, nei quali sotto l'allegoria del Drago si descrive anco la vera forma d'un Principe cristiano*, etc. (Roma, 1588).

Otro Stengel, Carolus Stengelius, Abbas Anhusanus, escribió también emblemas: *Emblemata Iosephina* (Augsburgo, 1658), sacados de la vida de San José.

30 Véase Tramer, *op. cit.*, págs. 53 y ss.

31 E. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, págs. 383 y ss. Para la relación de los jeroglíficos, véase L. Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance*, págs. 103 y ss. Hay una tesis sobre Ripa, E. Mandowsky, *Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa* (Dissert. Hamburgo, 1934). Ripa se llegó a familiarizar con los *Documenti d'amore* de F. da Barberino (fig. 124) (véase supra, pág. 99) a través del Cardenal Maffeo Barberini (luego Urbano VIII), y sacó de ese libro algunos símbolos, por ejemplo la figura de la Eternidad. Ripa es la fuente directa de dos de las decoraciones alegóricas más extrañas del siglo XVII, las pinturas de Giovan Francesco Guerrieri en las habitaciones del piso noble del Palazzo Borghese en Roma, particularmente el Triunfo de la Religión, un *tableau vivant* que supera en rareza a la *Calumnia* de Botticelli (inspirada en una descripción de una célebre pintura de Apeles) (véase Paola della Pergola, «Giovan Francesco Guerrieri a Roma», en *Bolletino d'arte*, julio-septiembre 1956), y las esculturas extravagantes pero llenas de fuerza de Francesco Pianta en la Scuola di San Rocco en Venecia (véase M. Praz, *Le bizzarre sculture di F. Pianta*, Venecia, Sodalizio del Libro, 1959).

Sobre las biblias jeroglíficas, un género similar al acertijo que aquí no nos concierne, véase W. A. Clouston, *Hieroglyphic Bibles, their Origin and History, a hitherto unwritten chapter of Bibliography* (Glasgow, 1894); y Spamer, *op. cit.*, págs. 168 y ss.

32 Ver R. J. Clements, «Iconography on the Nature and Inspiration of Poetry in Renaissance Emblem Literature», en *PMLA*, vol. LXX, n.º 4, parte I, septiembre 1955, y *Picta Poesis*, págs. 33 y ss.

33 Sobre *Napoleonide*, véase M. Praz, *Gusto neoclassico* (Florencia, Sansoni, 1940; y Nápoles, Edizioni scientifiche italiane, 1959 —2.ª edición—, págs. 267-306).

34 Sobre empresas de impresores, véase

el Apéndice al libro de Volkmann citado anteriormente.

35 *Œuvres complètes*, vol. IV, *Sodome et Gomorrhe*, 2 (París, 1930), pág. 274. [*Sodoma y Gómorra* (Madrid, 1968), pág. 528.]



EMBLEMAS Y EMPRESAS EN LA LITERATURA

EL último capítulo terminaba con una cita de un autor moderno que aun no siendo un creador de emblemas o empresas, sin embargo fue atraído por su originalidad. Esto puede conducirnos oportunamente al asunto de la importancia de la literatura de emblemas y empresas dentro de la literatura en general. ¿Qué extensión tuvo entre los escritores el conocimiento de este género hoy muerto? ¿Puede ese conocimiento auxiliar a los modernos estudiosos de textos antiguos?

He aquí un caso en que al comentarista podría haberle beneficiado un mayor conocimiento de los libros de emblemas. Sería difícil añadir algo a la suma de erudición desplegada en las notas a *The Poetical Works of Sir William Alexander*, compiladas por L. E. Kastner y H. B. Charlton (Manchester University Press, 1921-1929). Sin embargo, rastreando los emblemas que dan origen a algunas expresiones de Alexander, los doctos investigadores no parecen haberse dado cuenta de que si bien Alciato era el libro de emblemas de uso más corriente, en Inglaterra circulaba una adaptación del mismo: *Choice of Emblemes*, de Geoffrey Whitney. De este modo, si hubieran consultado el libro de Whitney no habrían necesitado acompañar su búsqueda de la comparación que realiza Alexander de un sacerdote orgulloso con «el Asno de Isis» (vol. II, pág. 223, L. 690), y que les conduce hasta el séptimo emblema de Alciato, con el comentario siguiente: «En algunas ediciones, una de las cuales debió haber utilizado Alexander, puede leerse esto tras los versos: *Sacerdotes etiam si aut ignari, aut scelerati sint, honorantur tamen*, etc.». Porque en la página 8 de Whitney encontramos el mismo emblema con estos versos:

Los buenos pastores

.....

*Aunque son hombres, como enseñan la Palabra de Dios,
los honramos...*

.....

*Aun si por orgullo se les olvida esto
y el honor lo toman como si se rindiera a ellos
y no al lugar que ocupan,
que contemplen el asno que a Isis lleva,
que creyó que adorándole se arrodillaban todos,
y se detuvo, hasta que sintió el palo.*

Leído al lado de este símil de Alexander:

*Hay ciertos sacerdotes que enloquecen de orgullo
(como el asno de Isis cuya carga adoraron)
de sus talentos tienen la mejor opinión,
y más pretensiones de las que permite el juicio.*

Que Whitney fue la fuente de Alexander se hace evidente a raíz de una alusión de la página 312, L. 652, que aparece otra vez en el soneto 75 de *Aurora*:

*Cual monos juguetones que con bondad dan muerte.
Temo que su afecto finalmente
pruebe ser como el de éstos.
La emoción poderosa del amor de los padres
frecuentemente oprime a su hijo hasta matarle.*

La fuente primaria es por supuesto Plinio, como ha sido señalado en el comentario. Pero la fuente inmediata de Alexander es el emblema de Whitney del mono *Cæcus amor prolis* (pág. 188):

*He aquí que con cariño proporciona la mona
la muerte a su cachorro, abrazándole fuerte,
acunándole en sus brazos.*

En un caso como éste resulta bastante claro que la fuente es el emblema y no Plinio. Pero aquí tropezamos con una seria dificultad en cuanto al establecimiento de la influencia de los escritores de emblemas en la literatura. El pensamiento de tipo alegórico era habitual y estaba muy extendido en el siglo XVII, y la imagen emblemática tenía gran vitalidad. Las coincidencias de tema y tratamiento no implican necesariamente una prioridad del emblemista sobre el poeta; más bien, dado que, como hemos visto, los escritores de emblemas recurrían para sus composiciones a antiguos historiadores, a apólogos, proverbios, etc., muchos casos de acercamiento entre sus obras y los pasajes literarios resultan ilusorios: su semejanza es el resultado de una fuente común. Los escritores de emblemas capitalizaban los lugares comunes y el depósito de la cultura literaria, por lo que difícilmente pueden reclamar el honor de ser los creadores de nada. La literatura de emblemas es el ejemplo más espectacular de la vulgarización y liquidación de una forma de pensar que había tenido su apogeo en la Edad Media. Los emblemistas divulgaron muchos repertorios eruditos, principalmente para la decoración interior y el entretenimiento de la sociedad galante, proporcionando elegantes diseños para escayolistas bordadores, temas de moda para la conversación y lemas para damas y cortesanos, hasta que tras el siglo XVII las vulgarizaciones posteriores se convirtieron en un juguete de parvulario. La incapacidad de Green para

darse cuenta de todo esto es el defecto principal de su obra sobre *Shakespeare and the Emblem Writers*, y ello invalida todas sus conclusiones. Tomemos, por ejemplo, un pasaje de Ariosto (*Orlando Furioso*, XXXVII, estrofa 78) que trata del perro que descarga su rabia mordiendo la piedra que un transeúnte le ha arrojado:

... qual mastin ch'al ciottolo che gli abbia
Gittato il viandante, corra in fretta,
E morda in vano con stizza e con rabbia,
Né se ne voglia andar senza vendetta...

un pasaje que Ronsard imitó en un poema dirigido a Catalina de Médicis en el volumen *Trois livres du Recueil des Nouvelles Poësies* (1563) («Royne, qui de vertus passes Artemisie»); en el cual él se compara con un perro («Tu resem-bles...»). Mr. Green habría encontrado en este pasaje la réplica exacta del emblema 175 de Alciato (de acuerdo con la numeración de la edición de Padua, 1661):

Arripit ut lapidem catulus, morsuque fatigat,
Nec percussori mutua damna facit...

y quizá solamente la fecha del poema de Ariosto podría haberle resultado un obstáculo a la hora de imaginar (como hace en tantas ocasiones con Shakespeare) que Ariosto se apropió del emblema gracias a un vistazo casual a la ilustración sin detenerse en detalles¹. En realidad, la aplicación del símil es diferente en Alciato y en Ariosto; en el primero ilustra el lema: *Alius peccat, alius plectitur* —se castiga a un inocente en lugar de al ofensor—; en el último pone vívidamente de manifiesto la inutilidad de la venganza de Marganorre contra el cadáver de la mujer que había envenenado a su hijo. La utilización que hace Ariosto está más cerca de la última fuente común, un pasaje de *La República* de Platón en el que aquellos que se vengan en el cuerpo de difuntos son comparados a los perros que muerden las piedras que les han arrojado. El símil se había convertido en proverbial, y Plutarco lo comentó en las *Quæstiones naturales*.

Verdaderamente, si se siguiera el ingenuo método de Green de rastrear en los emblemas los símiles de poetas y prosistas renacentistas y postrenacentistas, no serían suficientes varios volúmenes para tratar el tema de este capítulo, y la literatura de emblemas parecería haber ejercido una influencia al menos tan profunda como la de la Biblia. Pero limitaremos nuestro examen —que no pretende ser muy extenso, pero sí completo— a un número de casos en los que definitivamente se demuestre que los autores estaban familiarizados con la literatura de emblemas.

La afición a las empresas en la Italia de los siglos XVI y XVII se refleja con frecuencia en los poetas. Ariosto ha esparcido a lo largo de su poema empresas

de amor y caballería tales como el ciervo herido, el yugo partido, el unicornio, la roca, el castor; e inventó dos empresas que contenían alusiones a sus propios detractores, imprimiéndolas una en la primera y otra en la segunda edición del *Orlando*, respectivamente². Serafino Aquilano compuso sonetos para una empresa de la Duquesa de Urbino (*L'aurea ventosa tua non potrei dire y Ben somigli a Madonna, a quel ch'io guardo*) y para otra de la Marquesa de Mantua (*Come alma assai bramosa e poco accorta*). Las primeras estrofas del Canto IV de *Adone* de Marino son racimos cargados de empresas; y en aras de la brevedad ofrezco junto a cada empresa la referencia correspondiente de esa enciclopedia de emblemática que es el *Mondo simbolico* de Picinelli.

*Vite dal potador tronca e recisa
Fecondità da le sue piaghe acquista;
Statua da lo scalpel punta e ferita
Ne diventa più bella e più polita.*

Picinelli, IX, 335.

id., XVII, 125 (lema:
Feriatur dum format).

*Selce ch'auree scintille in seno asconde
Il lor chiuso splendor mostrar non pote,
Se da l'interne sue vene profonde
Non le tragga il focil, che la percote.
Corda sonora a dotta man risponde*

id., XII, 201 (lema:
Dabit percussa nitorem).

*Con arguta armonia di dolci note,
E 'l vantaggio che trae di tale offesa,
Quanto battuta è più, vie più palesa.*

id., XXIII, 11.

*Rotta la conca da mordace dente,
La porpora real si manifesta.
Né del gran né del vin si gusta o sente
L'eccellenza e il valor se non si pesta.
Stuzzicato carbon vien più cocente,
Soffiata fiamma più s'accende e desta,
Palla a terra sospinta al ciel s'innalza,
E sferzato palèo più forte sbalza.*

id., VI, 156.

id., IX, 364; X, 46.

id., II, 94.

id., II, 53.

id., XVIII, 20.

id., XVIII, 71, 74.

*[La vid del podador trunca y cortada
fecundidad de sus heridas saca;
la estatua del cincel agujoneada
se convierte en más bella y más pulida.*

Picinelli, IX, 335.

id., XVII, 125 (lema:
Feriatur dum format).

*Un pedernal que guarda oro en su seno
ese esplendor oculto no nos muestra
hasta que el eslabón, golpe tras golpe
no lo arrebatara de sus profundas venas.*

id., XII, 201 (lema:
Dabit percussa nitorem).

Cuerda sonora responde a la hábil mano
con delicada armonía de dulces notas
y una ventaja procede de su ofensa
pues cuanto más se la pulsa más süena.

id., XXIII, 11.

Rota la concha por un diente afilado
la púrpura real se manifiesta.
La excelencia y el valor de vino y grano
no se disfrutan sin antes pisarlos.

id., VI, 156.

id., IX, 364; X, 46.

Un carbón atizado es más ardiente
una llama soplada se despierta y aviva,
una pelota contra el suelo rebota,
una peonza azotada por el zumbel
baila más rápido.]

id., II, 94.

id., II, 53.

id., XVIII, 20.

id., XVIII, 71, 74.

El emblema 121 de Alciato, del símbolo de una mano alada y otra vencida por un peso, que llegó a ser tan popular entre los emblemistas³, es aludido en un soneto de Tommaso Campanella (*Sciolto e legato, accompagnato e solo*):

*Con vanni in terra oppressi al ciel men volo
In mesta carne d'anima giocondo:
E se talor m'abbassa il grave pondo,
L'ale pur m'alzan sopra il duro suolo...*

[*Con alas enterradas vuelo al Cielo
triste la carne y tan feliz el alma:
y si acaso me abaja el grave peso
al suelo duro, un ala pura me alza.*],

y recordado por Giordano Bruno, cuando se refiere al mito del águila que vuela hacia el cielo pero es detenida por el peso de una piedra atada a una de sus patas («l'aquila che con due ali s'appiglia al cielo; ma... vien ritardata dal pondo d'una pietra che tien legata a un piede»).

El interés de Bruno en los emblemas queda testimoniado por las quince empresas expuestas en otros tantos sonetos (sin imágenes) del quinto diálogo de la Primera Parte de los *Eroici furori*, y por la empresa de la galera navegando con viento favorable, semejante a una de Whitney (*Choice of Emblemes*, pág. 137) en la que aparece acompañada por la inscripción *Constantia comes victoriae* (fig. 125). En la empresa de Bruno hay sin embargo dos fuegos de San Telmo en los dos extremos de la gavia, un fenómeno que en aquellos tiempos los marineros llamaban Cástor y Pólux, y que cuando aparecía duplicado se consideraba símbolo de buena suerte. La empresa de Bruno debió significar, pues, buena fortuna más que constancia.

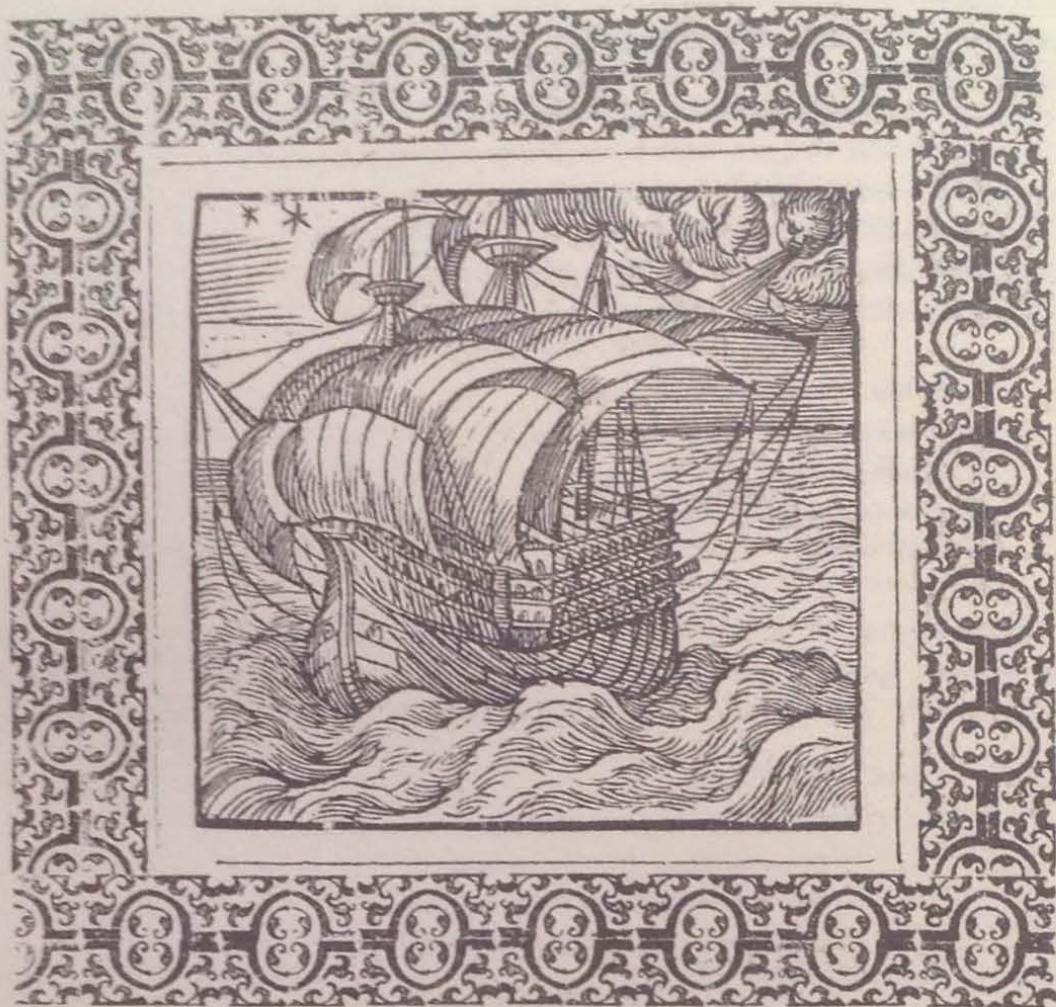


FIG. 125. DE «CHOICE OF EMBLEMS». WHITNEY, LEYDEN, 1586.

Hay también emblemas y empresas en la obra de otro italiano que hizo de Inglaterra su segunda patria (convertida en refugio de la persecución religiosa); se trata de Ludovico Petrucci y su *Apologia contra calumniatores suos* (Londres, 1619)⁴.

Un amigo de Bruno, John Florio, conocía también los emblemas de Alciato y en sus *First Fruits* recoge la versión italiana del epigrama del emblema 155 *Albergarono insieme amor e morte*, a lo que añade: «En verdad mostraban estos versos que el poeta era un noble ingenio, y galante». Burton, aunque conocía el de Alciato tan bien como muchos otros libros de emblemas, como veremos más adelante, en su *The Anatomy of Melancholy* (part. III, sec. 2, mem. 3, subs. 1) tomó la alusión a este mito del Amor y la Muerte, no de Alciato, sino de un epigrama en latín de Joachim du Bellay: *Mutarunt arma inter se Mors atque Cupido*, como él mismo declara. Éste es otro ejemplo del hecho referido anteriormente: la falta de originalidad de los escritores de emblemas, y por consiguiente, la necesidad de una cautela extrema por nuestra parte antes de tomarlos como fuentes. Un paralelismo verbal puede ori-

ginar en ocasiones una suposición firme. Tomemos por ejemplo este pasaje de las *Tragiques* (1616) de Agrippa d'Aubigné (sección: *Les Princes*) sobre los aduladores:

*Et vostre ame, flatteurs, serfve de vostre oreille
Et de vostre œil, vous meut d'inconstance pareille
Que le cameleon: aussy faut-il souvent
Que ces cameleons ne vivent que de vent.*

La comparación del adulator con un camaleón se remonta a Plutarco (*Quomodo adulator ab amico internoscatur*), pero D'Aubigné en este caso puede haber tenido presente el emblema 53 de Alciato, inspirado en Plutarco, porque hay muchas similitudes entre sus versos tercero y cuarto y los de Alciato:

*Semper hiat, semper tenuem, qua vescitur auram
Reciprocatur Chamæleon...
Sic et adulator populari vescitur aura...
Et solum mores imitatur Principis atros...*

Esta pequeña colección de ejemplos del destino corrido por la literatura de emblemas en el Continente⁵ puede cerrarse adecuadamente con una cita de Rabelais (*Gargantúa*, I, 9) que ridiculiza la moda de las empresas de tipo jeroglífico⁶:

En parecidas tinieblas se comprenden esos gloriosos cortesanos y trastocadores de nombres que pretendiendo simbolizar la *espera* en sus divisas hacen dibujar una *esfera*; usan éstos *peñas* por *penas*; *ancolías* por *melancolías*; *luna creciente* por *vivir medrando*; *banco roto* por *bancarrota*; un *no* y un *hábito* por *non durhabit*; un *lis* cercado por un *licenciado*; lo que son homonimias tan ineptas, tan insulsas, tan rústicas y tan bárbaras que se les debería atar una cola de zorro alrededor del cuello, y ponerles una máscara de boñigo de vaca, a cada uno de los que insistieran en usar en Francia de esto, tras la restauración de las bellas letras.

Por las mismas razones (si es que es posible llamarlas razones y no ensueños), deberíamos pintar una *pierna*, para indicar que me *apenan*; un *bote de mostaza* equivaldría a *el corazón me caza*; un *orinal* a un *oficial*; el *fondo de mis calzas* sería el *bajel de los pedos*; mi *bragueta*, el *guarda de mis decretos*; y una *caca de can* una *caja de pan*, dentro de la que yacería el amor de mi amiga.

Bien al contrario hicieron antaño los sabios de Egipto cuando escribían con las letras que llamaban jeroglíficas, las cuales nadie entendía si no entendía —y entendían todos los que entendían—, la virtud, propiedades y naturaleza de las cosas por ellas representadas, sobre las que Orus Apollon compuso dos libros en griego y las que también Polifilo expuso por menudo en el *Sueño de Amores* (fig. 126). Algo de esto nos queda aún en Francia, por ejemplo, en la divisa del Señor Almirante, aquella que utilizó Octaviano Augusto por vez primera⁷.



FIG. 126. DE «HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI».
COLONNA. VENEZIA, 1499.

Mas no ha de ir más lejos mi esquite a hacer vela en tales abismos y malos pasos.

Este pasaje de Rabelais puede servir de comentario a nuestra primera referencia a las empresas en la literatura inglesa. En *The Unfortunate Traveller* (1594) Thomas Nashe describe las armas del Earl de Surrey, que interpreta como un jeroglífico:

Su escudo de armas estaba todo él entrelazado de lirios y rosas, y sus faldones⁸ ribeteados de ortigas y maleza para significar punzadas, pruebas y estorbos crecidos en su amor. Su casco redondo tenía las proporciones de una regadera de jardinero, de la que parecían brotar hilillos de agua como cuerdas de cítara que no sólo humedecían los lirios y las rosas, sino que fructificaban también ortigas y maleza hasta hacerlas superar a sus Señores. Con todo ello se quería significar muchas cosas: que las lágrimas vertidas de su sensibilidad, igual que aquellas destiladas artificialmente que brotaban de la tan bien imitada regadera sobre su cabeza, tanto dan vida y origen a su amante despreciada (parecida a las ortigas y malezas) como acrecientan de gloria la belleza bien cuidada (cifradas en las lilas y las rosas). El símbolo que le acompañaba era éste, *Ex lachrimis lachrimæ*.

R. B. McKerrow, de cuya edición de Nashe he extraído la cita⁹, señala lo siguiente: «Muchos de los lemas de las próximas páginas no parecen ser clásicos. Nashe puede haberlos sacado de algunos de los numerosos libros de *imprese* o emblemas, pero he sido incapaz de encontrar una fuente concreta». Lo mismo puede decirse de algunas de las empresas del torneo florentino descrito por Nashe, que acaba con el triunfo de la bella Geraldine; así, el paralelismo entre el poder que tienen los ojos del avestruz hembra para incubar sus huevos y el de los ojos de la dama para espolear al caballero en la carrera del honor, se encuentra en Camilli¹⁰; la pelota «arrojada al suelo por la mano de un hombre que podía levantarla», con las palabras *Ferior ut efferar*,

se acabó convirtiendo en un tópico entre los emblemistas, como símbolo de la conversión de San Pablo¹¹; el «león expulsado de su pradera por... un gallo» es consignado por Picinelli (IV, 354) como sugerencia para una empresa en honor a Santo Tomás de Aquino. No obstante, como afirma McKerrow, no parece que un libro de empresas determinado haya sido la fuente de Nashe, que concluye su examen con las palabras: «No enumeraré más, pero tengo cien otros; fueron el resultado de esos espectáculos, que eran los más admirables que jamás produjo Florencia».

La afición de Lyly y Sidney por emblemas y empresas es bien conocida. M. W. Croll¹² ha mostrado que en no menos de diecisiete ocasiones extrae Lyly de los emblemas de Alciato símiles para su *Euphues*; la *Arcadia* está llena de descripciones de blasones simbólicos y empresas¹³; en la National Portrait Gallery hay una empresa-retrato del propio Sidney¹⁴. Robert Greene representa repetidamente el emblema de la Fortuna¹⁵ y esparce otros a lo largo y ancho de sus páginas¹⁶. Spenser, al que se le atribuye la traducción de la canción emblemática de Petrarca *Standomi un giorno*¹⁷ en el *Theatre of Worldlings* (1569) de Van der Noodt, ilustrado con veinte grabados en madera —las estrofas de las canciones aparecen separadas y tituladas «Epigramas»— repetía la traducción bajo el título de «Visiones de Petrarca» en su *Complaints* y sacaba de esa canción ideas para los emblemas de *The Ruines of Time*. Los versos 589-602 de su poema describen la imagen de un cisne cantando antes de morir, un símbolo apropiado para la muerte prematura del poeta Sidney; un cisne blanco sobre un escudo aparece lo mismo en Alciato que en Whitney como *Insignia poetarum*. Los versos 617-630 representan otro símbolo: el cofre de ébano rescatado de la corriente por dos ángeles; los versos 631-644, un lecho imponente y una hermosa virgen durmiendo en él¹⁸; los versos 645-658, un jinete herido sobre Pegaso; los versos 659-672, un arco de oro puro que Mercurio acarrea por el cielo. *Visions of the World's Vanitie* contiene otro conjunto de emblemas: un toro al que molesta un tábano (moraleja: «De modo que el pequeño enferma al grande»), el cocodrilo que permite al pajarillo *Tedula* engordar entre sus fauces, el escarabajo que se venga del águila incendiando su nido, etc. El emblema del escarabajo y el águila se puede encontrar en Alciato (emblema 169), pero Alciato lo tomó de Esopo, que es evidentemente la fuente directa de Spenser¹⁹. Se ha sugerido que *The Ruines of Time* y *Visions of the World's Vanitie* pueden ser los *Dreames* que Spenser menciona en sus cartas a Harvey; de ser así estarían destinados a aparecer ilustrados, y con un comentario explicativo de E. K.²⁰. En *The Shepheardes Calender*, Spenser da para cada uno de los meses lo que él llama «un emblema»: un lema o empresa en griego, latín, italiano, francés o inglés, componiendo una moraleja para cada égloga. No hay relación entre el contenido de los emblemas y los grabados que ilustran cada mes. La que existe entre Spenser y Whitney, por cuya *Choice of Emblemes* el poeta estaba obviamente influenciado en lo que se refiere a la ilustración de sus libros, es puesta de manifiesto en dos sonetos que acompañan los *Amoretti*, firmados G. W. Sen-

ior y G. W. I. (Junior) que, según F. I. Carpenter²¹, representan a los dos Geoffrey Whitneys, padre e hijo. Se pueden hallar otros emblemas en *The Faerie Queene*²². Ha sido estudiada la relación de Samuel Daniel, el traductor de Giovio, con la literatura emblemática²³. En las epístolas que cierran su *History of Scotland* (1655) dirigidas por Drummond de Hawthornden a Ben Jonson y otros, da cuenta de varias obras de arte, «Impressaes» y emblemas adoptados por personajes famosos. Joshua Sylvester, en su traducción del *Sepmaine* (1592) de Du Bartas, emplea muchas de las alegorías de la patrística con las que Quarles nos había familiarizado a través de sus emblemas. «Un pasaje como el que sigue», subraya Mr. G. S. Haight²⁴, «pasaría inadvertido en una página de los *Emblems*:

*El Mundo es un Libro en Folio, impreso todo
con Obras de Dios en letras Capitales:
cada Criatura es Página y cada suceso
una hermosa Letra, carente de defectos.*

Los autores de teatro utilizaban con frecuencia emblemas y empresas²⁵. En *Edward II* (act. II, esc. ii) de Marlowe, el rey Eduardo pide a sus nobles que le enseñen sus empresas para el triunfo majestuoso que ha decretado; Mortimer el joven mostrará

*Un cedro noble, florido hermosamente
en cuya copa las águilas se posan
y por cuya corteza en un cancro asciende
hasta llegar a la rama más alta
el lema: Æque tandem.*

La empresa de Lancaster es «más oscura» que la de Mortimer:

*Informa Plinio de que hay un pez que vuela
al que los otros odian mortalmente,
y porque le persiguen cruza el aire:
apenas lo ha logrado ya una rapaz le apresa;
ese pez es, Señor, la que yo llevo
y dice su lema: Undique mors est.*

Esta última empresa es parecida a una de la *Hecatomgraphie* (*Péril et danger de tous costez*) de Corrozet, de la cual ya hemos hablado²⁶; pero la fuente común es Alciato (emblema 170): ... *Intuta manens undique debilitas* (imitado por Whitney, 52b).

En *Antonio and Mellida* de Marston, act. V, esc. i, se mencionan muchas empresas y una de ellas, la de Balurdo, es una parodia a la manera de Rabelais y Ben Jonson²⁷:

Haría que me pintarais, para mi empresa, una pierna de oveja bien gorda nadando en un caldo de ciruelas guisadas (niño cierra la boca, te está goteando) y la frase debería ser: «Sujeta mi plato mientras derramo el potaje». Creo, en conciencia, que sería la más dulce empresa, hoy por hoy.

Marston ha caricaturizado en el personaje de Balurdo la afición contemporánea (sobre todo en Italia) por las empresas y las pintorescas creencias acerca de la historia natural que la abastecían de sugerencias («Conoces la piedra llamada *lapis*; cuanto más cerca está del fuego más caliente...»). Galeatzo y Matzagente emplean también *imprese*, éstos seriamente, y sus fuentes contemporáneas pueden identificarse. «Un vaso ardiente, la consigna *Splendente Phæbo*» (Antonio y Mellida, V) era una empresa corriente comentada por Ruscelli (*Imprese illustri*, 1584, págs. 126 y ss.), Bocchius (*Symbolicarum Quæstionum*, símbolo LX: *Concipiunt ignes specularia concava solis*), etc. «Una luciérnaga, la consigna *Splendescit tantum tenebris*» es recogida por Picinelli, VIII, 179, cuyo lema *In Tenebris lucet* procede de la Primera Epístola de San Juan. Mendoza, en *The Malcontent* (act. I, esc. vi) hace uso de la empresa «si la osa lamiendo a sus pequeños les da forma» («Como los osos forman a sus crías, así concibo yo mi empresa...») que podemos encontrar en la *Hieroglyphica* de Horapolo, en las *Imprese* de Pittoni (conteniendo la empresa del propio Tiziano)²⁸, etc. Malevole (*The Malcontent*, act. II, esc. iii) recoge el emblema, inspirado en el apólogo del águila y la tortuga:

Buen Dios, qué sutilmente adula el infierno al vicio
lo eleva a lo alto y le hace creer que vuela
vil cual la insensata tortuga burlada. Que hasta el cielo
el molusco ambicioso es ascendido con el fin
de que desde lo alto se le mate arrojándole.

Posiblemente Marston encontró este emblema en la *Arcadia* de Sidney²⁹. Otro emblema ampliamente conocido, el de la yedra que aniquila el árbol que le ha ayudado a ascender (en Plutarco), convertido en símbolo de ingratitud (Corrozet, embl. 6; Picinelli, IX, 103) es citado por Malevole (*The Malcontent*, act. V, esc. iv):

El adulador es cual la Yedra que se abraza a la Encina
y la consume hasta el corazón: concupiscencia que confirma
que el ruin pecar no se avergüenza
de ser llamado Noviazgo.

El emblema simbolizaba asimismo (Aneau: *Picta poesis*; Bargagli, *Imprese*; Ferro, *Teatro d'Imprese*; Picinelli) a la mujer lujuriosa que destruye a los hombres que abraza. Hay también empresas en *The Insatiate Countess* (II, i). El Conde de Massino, Mendoza y Claridiana entregan escudos con sus em-

presas a sus amantes respectivos, esto es, Mendoza a Lady Lentulus, Claridiana a Thais, Massino a Isabella, y Rogero a Abigail; Roberto y el Cardenal están presentes.

- Isab. (al Card.) *Mi buen señor, sed pues mi guía.*
 Card. *El sol se pone, un hombre le señala:*
 El lema, Sentio tamen ipse calorem:
 Bella novia, algún servidor vuestro aquí insinúa haber sentido la
 tibieza de un amor alimentado de vuestra claridad.
 Pero habiéndooos apartado vos de él, por vuestro matrimonio,
 aquí tan sólo reconoce vuestro poder
 y debe esperar rayos de un sol futuro.
- Lady Lent. *Señor novio, ¿me interpretáis a mí?*
 Rob. *Un escudo negro: la divisa Vidua spes.*
 ¿De qué, la triste esperanza, en negro desespera?
 Lady Lentulus ¿es ésta la insignia de vuestros pretendientes?
- Lady Lent. *De ello os doy mi palabra... cuando los tengo.*
 Rob. *Yo le daría otra interpretación. Creo*
 que este amante ha aprendido, de las mujeres,
 a expresarse por opuestos: si es así,
 entonces aquí dice que la Viudez
 es su única esperanza.
- Lady Lent. *No, mi buen Señor, sea lo primero.*
 Rob. *A él preguntadle y que resuelva la duda.*
 Abig. *¿Qué hay aquí? Un barco navegando*
 junto al puerto. Con buenas mercancías
 seguramente, pues está bien lastrado.
- Thais. *Oh, esta empresa vuestra recuerda a la del Mercader.*
 ¿Cuál es el nombre del barco, os ruego,
 La Esperanza Abandonada?
- Abig. *No, El Mercader Real.*
 Thais. *¿Y por qué no Aventurero?*
 Abig. *No creáis que le conviene: ¿no estaría en el puerto de buena gana? Su*
 lema dice Ut tangerem Portum.
- Thais. *El matrimonio, por lo que sé, lo otorga Dios. ¿Esto qué es?*
 El mío es un escudo en azur: matrimonio y qué más. Diría más de lo
 que comprendo.
 El lema es Aut precio, aut precibus.
- Abig. *Sí, ciertamente, una empresa plena de sentido común.*

No he sido capaz de encontrar el origen de ninguna de estas empresas en los tratados de la época.

Ha sido señalado por Chapman³⁰ que «sus imágenes, por dispares que sean, irradian de una idea central —rapidez, fuerza, frío— y su coherencia

depende de su relación con ella. Su mente parece avanzar de la situación dramática concreta hacia una idea abstracta, y desde ahí retornar a lo concreto en un cúmulo de imágenes que están, en el mejor caso, fundidas por un calor propio o, de ordinario, arrebatadas de sus fuentes y lanzadas juntas. De este modo las imágenes son *símbolos* aplicables, y por regla general, con propósitos morales. Ya que como señala Mr. Schoell, los poemas y tragedias ofrecen lecciones morales, pero lo hacen a través de personajes». Debemos añadir que Chapman tenía la mentalidad de un escritor de emblemas; muchas imágenes de sus obras de teatro son verdaderos emblemas, incluso cuando su intención emblemática no está formulada de manera directa como lo está en *Ovid's Banquet of Sense*, en la descripción de las joyas que Julia coloca en sus trenzas:

*Y entonces con joyas de empresas se adornó:
una era un sol tallado en su adiós nocturno,
y debajo la gran sombra de un hombre
en la que estaba escrito, en negros caracteres,
Decrescente nobilitate, crescunt obscuri.*

*Otra era un ojo en zafiro engastado,
y sobre él un ramo de laurel fresco,
el hábil lema era: Medio caret,
para expresar que no los ojos sino las intenciones
muestran la sinceridad.
La tercera era Apolo con su yunta,
y en su camino había un reloj de sol
y un globo terráqueo.
El lema era Teipsum et orbem
Grabados en su disco llevaba estos
y otros complementos.*

Esta última empresa es similar a aquella de Felipe II (en Ruscelli, Pittoni, etc.) de Apolo y su yunta recorriendo el globo, con el lema: *Iam illustrabit omnia*. En *Hero and Leander* (VI) los vientos que se consumen unos a otros son un

*buen cristal, para ver
qué ruines ambiciosos son los gobernantes
para su propia gloria,*

el boj es emblema de humildad (*Bussy d'Ambois*, act. IV, esc. i, 91 y ss.) y contrasta como tal con el cedro del Líbano (*The Conspiracy of Biron*, act. V, esc. iii, 13-14); el término «ape-lov'd» (locamente amado) en *The Revenge of Bussy* (acto II, esc. i, 189) puede haber sido sugerido por el emblema de Whitney (pág. 188) del viejo cuento de la mona que aprieta en un abrazo a su

hijo hasta matarle de puro amor³¹. La tendencia emblemática en Chapman queda perfectamente ilustrada por el siguiente pasaje de *The Conspiracy of Biron*:

El duque de Byron en su bravo caballo Pastrana
.....

y siendo considerados en su sitio juntos,
muestran de la mejor manera que hayan visto mis ojos
el estado del hombre
gobernando en su primera realeza, y el de las bestias
en su primera servidumbre leal (el primero mandando,
y de ningún modo siendo conmovido, el otro sirviendo,
y sin ser forzado en modo alguno);
y constituyen
El jeroglífico doctrinal e ingenioso
de un reino bendito: expresa y enseña
a mandar a los Reyes como si hubieran de servir,
y a los súbditos servir como si tuvieran poder para mandar.

(II, ii, 67 y ss.)

Y por lo tanto el mismo cielo es para nosotros
un verdadero jeroglífico que dice
lo fútil de tal seguridad,
y la importancia de un sabio desconfiar
de ambas clases de las opresoras estrellas
que los hombres notan diferentes en brillo
tan fácilmente como distinguen cada mano:
las estrellas fijas se mueven y las errantes están quietas.

(IV, ii, 206 y ss.)

En Chapman la imagen y la aplicación ética se yuxtaponen del mismo modo que sucede en los emblemistas; alguna que otra vez la última emana espontáneamente de la primera, como en los verdaderos símbolos poéticos; muy a menudo la una y la otra encajan sólo parcialmente, dando esa impresión de «imperfección y desproporción que es a veces en sí misma sólo otro tipo de belleza»³².

Se ha hablado tanto de la familiaridad de Shakespeare con la literatura de emblemas que es necesario únicamente lanzar una advertencia contra la aceptación rápida de las a menudo extrañas sugerencias de Green³³. Incluso aunque no sepamos que concibió una *impresa* para que la pintara Burbadge, y para el desfile de Francis Earl de Rutland en el torneo anual de la Ascensión de 1613, los lemas de Pistol en *Henry IV* (acto II, esc. iv) y las empresas de los siete caballeros en *Pericles* (acto II, esc. ii; tomadas en su mayor parte de Paradin), deberían bastar como muestra de que participaba de la afición de su época

por este tipo de invención ingeniosa³⁴. Por otro lado el conocimiento de *Choice of Emblemes* de Whitney, si bien puede suponerse con facilidad, no puede ser incontrovertiblemente demostrado. Por ejemplo, el pasaje de *Measure for Measure* (acto I, esc. iii) de «el león abrumado de fatiga, que no sale de su cueva para ir a cazar» ha sido identificado como inspirado en el emblema de Whitney (pág. 210) del león enfermo en una cueva. Pero ¿es suficiente la vaga coincidencia de la frase de uno y otro escritor para considerar a Whitney como la fuente directa de un apólogo muy conocido? La comparación del acto III, esc. i de la misma obra:

*Si eres rica eres pobre:
pues parecida a un asno cuyo lomo se dobla bajo el peso
de los lingotes, no llevas tus pesadas
riquezas sino un solo viaje,
y la muerte te descarga de ellas.*

ha sido también retrotraída a Whitney (emblema pág. 18, *In avaros*, de Alciato, emblema 86). Sin embargo, el epigrama griego que aparece en la edición de Padua como la fuente del emblema de Alciato (Πολλὰς μυριάδας ψηφίζει Ἀρτεμίδωρος) está más cerca del texto de Shakespeare, ya que mientras que en Alciato y en Whitney el asno está cargado de vituallas, en Shakespeare lleva, como en el epigrama, lingotes de oro. La alusión al peligro de salir fiador de un amigo, en el acto III, esc. ii, 231 y ss., se ha comparado con una de las máximas de los Siete Sabios formuladas por Whitney (pág. 130) (fig. 127): «Huye rastrero por temor a que seas traicionado.» Pero la lección la enseñaba cada día la vida práctica. Y sería imposible buscar el origen preciso de este pasaje (acto II, esc. ii, 114 y ss.):

*Cielo clemente
hieres de mejor gana con tu rayo
sulfuroso y mortífero la encina
nudosa y rebelde al hacha
que el tierno mirto.*

Una idea que se encuentra en Horacio (*Od.* II, x, 11, 12: *feriuntque summos fulgura montis*), y en Ovidio (*Rem. Am.*, 370: *Summa petunt dextra fulmina missa Iovis*), y fue utilizado con frecuencia por los inventores de empresas (en Giovio por ejemplo, uno de los lemas de la empresa del relámpago fue *Humiliora minus*).

De un erudito autor teatral como Ben Jonson podía esperarse que hiciera uso de empresas y emblemas no sólo en sus mascaradas, un género para el que eran naturalmente apropiados³⁵, sino también en sus dramas. En *The Case is Altered* (acto V, esc. xii, 35 y ss.) el hijo del Conde Ferneze es descrito llevando:



FIG. 127. DE «CHOICE OF EMBLEMS», WHITNEY. LEYDEN, 1586.

a la altura del cuello una tablilla
regalada por el Emperador Segismundo,
su Padrino, con esta inscripción
bajo la figura de un Globo de plata:
In minimo, mundus.

En *Every Man in His Humour* (acto V, esc. v) Clemente prende fuego a los versos de Matthew con estas palabras: «¡Mira, mira cómo brilla la gloria de nuestros Poetas! ¡más y más luminosa! ¡creciendo todavía! Oh, ahora está en su cénit: y ahora se apaga rápida. Puedes verlo tú mismo. *Sic transit gloria mundi*». A lo que Kno'wel comenta: «¡Hay un emblema para usted, hijo, y sus investigaciones!». En *Every Man out of His Humour* (acto III, esc. iv), Puntaruolo ridiculiza las armas recién conseguidas por Sogliardo: «La cabeza misma de un pesado entre dos Anillitos del sable... que el texto sea: "no sin picante"», un chiste que algunos habían supuesto iba dirigido a la concesión de armas a John Shakespeare en ese mismo año. En *Cynthia's Revells* (acto V, esc. vii, 31 y ss.) se describen varias empresas: un nivel perpendicular sobre un cubo o una escuadra con el lema *Se suo modulo*: un emblema de «la verdadera medida de uno mismo»; un anillo de nubes, un corazón con rayos a su alrededor, con el lema *Curarum nubila pello*: una alegoría de la alegría de Cynthia; una luna creciente sobre un «petasus», como se llama el sombrero

de Mercurio, con el lema *Sic laus ingenii*, «infiriéndose de ello que las alabanzas y la gloria del ingenio deben siempre crecer, como lo hace la luna»; un escudo de plata con el lema *Omnis abest fucus*: un emblema de simplicidad. En *Volpone*, el lloroso cocodrilo es el emblema de una prostituta (acto III, esc. vii, 119-120), emblema que es recogido por Picinelli (VI, 40, 41) con los lemas *Plorat et devorat e Instruit insidias lacrymis*³⁶. En la misma obra (acto V, esc. viii) Corbaccio y Corvino son descritos como teniendo «tales emblemas morales» en sus nombres. Y la propiedad del basilisco de matar con la mirada, empleada por los emblemistas tan frecuentemente, es aludida en la frase: «¡Basilisco excelente! vuélvete hacia el miserable».

La utilización que hace de las empresas Thomas Middleton ha constituido el objeto de un estudio³⁷. El lenguaje de Webster es a menudo el de un emblemista. Tomemos por ejemplo estos pasajes de *The White Devil*:

*Vemos que los árboles no se cargan de frutos tan espléndidos
allí donde nacieron como en donde de nuevo son plantados.
Los perfumes, cuanto más los restriegas, con más fuerza
exhalan su esencia hermosa; igual es la aflicción
que expresa virtud, fuerza, verdaderas o falsas.*

(Act. I, esc. i, 45 y ss.)

*La vida de los príncipes tendría que moverse
con la misma justicia con la que lo hacen
los relojes de sol,
pues el ejemplo de su conducta es tan fuerte
que para bien o para mal mueve a su época
a marchar al mismo paso.*

(Act. I, esc. ii, 279 y ss.)

*Al igual que los ríos corren a encontrar el océano
con abundante serpenteo y limitados
por unas orillas que les son impuestas,
y al igual que la senda que ambiciona la cima
de una montaña no asciende en línea recta,
sino que imita los sutiles repliegues de una serpiente
cuando se recoge para pasar el invierno,
así el que conoce la intriga y su verdadero aspecto
no hallará fácil el camino, sino costoso, indirecto.*

(*ibid.*, 342 y ss.)

La intención emblemática que subyace bajo las imágenes de Webster (la lista podría alargarse fácilmente: *Duchess of Malfy*, I, i, 257 y s., III, iii, 45 y ss., etc.) puede argumentarse desde otros pasajes en los que la palabra «emblema» se emplea deliberadamente:

- Monticelso: Ved este emblema, sobrino, y examinadlo
con atención pues fue arrojado
a vuestro aposento a través de la ventana.
- Camillo: ¿Por mi ventana? Aquí veo un venado
que ha mudado los cuernos, pérdida
por la que el pobre animal llora.
También veo la leyenda: *Inopem me copia fecit*.
- Monticelso: Es decir: la abundancia de cuernos
le ha hecho pobre de ellos.

(White Dev., act. II, esc. i., 319 y ss.)

(El lema *Inopem me copia fecit*, tomado de Ovidio, *Metam.* III, 466, había sido adoptado por el Cardenal Giandomenico Cupis, muerto en Roma en 1553; su excesiva generosidad le había convertido en pobre.)

Somos ya amigos, Señor. Estrechemos
las manos sobre la tumba de un ser amado,
que no hay lugar más idóneo
—pues es símbolo de una dulce paz—
para deponer nuestros odios.

(id., act. III, esc. ii, 306 y ss.)

Imitemos a las palmas enamoradas,
el mejor emblema de un matrimonio
pacífico, que nunca dan
fruto separadas.

(Duch. Malfy, act. I, esc. I, 555 y ss.)

(Para este último emblema, cfr. Picinelli, IX, 203.) En Webster aparecen otros lemas: *Manet alta mente repostum* en *The White Devil* (II, i, 265), tomado de Virgilio (*Æn.* I, 26), que fue la empresa de Cosimo de Medici; *Nemo me impune lacessit*, en la misma tragedia (III, ii, 186), aparece en el cardo escocés acuñado por Jaime VI; la elegía funeral por el Príncipe Enrique, *A Monumental Columne*, termina con las palabras: «Mi empresa para su Señoría, un cisne volando hacia un laurel buscando abrigo; el lema: *Amor est mihi causa*».

Thomas Heywood tradujo unos cuantos emblemas de Cats en su *Hierarchy of the Blessed Angels* y ofreció una versión inglesa de *Maechdenplicht* en *Pleasant Dialogues and Dreames... With sundry Emblems extracted from the most elegant Jacobus Catsius* (1637).

En su *The Anatomy of Melancholy* encontramos a Burton refiriéndose con frecuencia a emblemas y empresas, sacados sobre todo de los *Emblemata Amatoria* de Heinsius: el molino de viento que aún mueve la brisa (emblema 9), el puchero colgando sobre el fuego y Cupido soplando en los carbones (emblema 2), el amor comparado a una vela que se derrite junto al fuego

(emblema 4) (part. 3, sec. 2, mem. 4, subs. 1), «esos pájaros del Emblema que se alimentaban en una jaula y en tanto podían volar a su albedrío, lo aceptaban gustosos; pero siendo capturados y no pudiendo escapar, aunque tuvieran la misma comida, la tristeza les apartaba de ella y no querían comer» (emblema 12) (part. 3, sec. 2, mem. 6, subs. 3). Burton alude al comentario de Minos sobre los emblemas de Alciato, números 23 (part. 3, sec. 2, mem. 6, subs. 1) y 70 (part. 3, sec. 2, mem. 4, subs. 1); a la fábula de Esopo de la zorra y las uvas «en el emblema» (part. 3, sec. 2, mem. 6, subs. 5), pensando probablemente en la ilustración de las *Centum Fabulae* de Faernus reproducida por Whitney (pág. 98); menciona el girasol, la empresa de Carlo Gonzaga (part. 3, sec. 2, mem. 4, subs. 1) y el emblema de Camerarius (*Cent.* 1, 82) de la caña y el helecho, contrarios y opuestos por naturaleza (part. 3, sec. 2, mem. 6, subs. 3). En las obras de Sir Thomas Browne las referencias a emblemas son innumerables; cita los de Pierius Valerianus, Horapolo, Alciato, Jovius, Camerarius, Sebastián de Covarrubias, Eusebio Nieremberg, etc.³⁸; refuta a los emblemistas sus errores de Historia Natural, y les hace responsables de la propagación de muchas viejas supersticiones, hasta el punto de desear que sus libros hubieran tenido el destino de los de la biblioteca de Galeno³⁹. He aquí un pasaje típico⁴⁰:

De si también un león se asusta de un gallo, como por muchos es contado y es creído por la mayoría, fuera sencillo hacer en algunos lugares la prueba. Aunque puede comprenderse hasta dónde alcanza su miedo a ese animal por lo que dice Camerarius, cuyas palabras en su *Symbola* son *Nostris temporibus in Aula serenissimi Principis Bavariae, unus ex Leonibus miris saltibus in vicinam cujusdam domus aream sese dimisit, ubi Gallinaciorum cantum aut clamores nihil reformidans, ipsos una cum plurimis gallinis devoravit*⁴¹. Y por lo tanto una defensa muy poco segura contra la furia de este animal (y seguramente no mejor que la virginidad o la sangre real) es la que Plinio cifra en un caldo de gallo.

Browne admite no obstante una simbólica y «emblemática veracidad», una «moralidad admisible», en las más absurdas fantasías:

Porciones de buenas y admirables invenciones a los ojos del espectador prudente, pero que son tomadas por una mirada vulgar por verdades literales o imposibilidades absurdas, siendo en cambio como son invenciones recomendables y de encomiable significado⁴².

La íntima relación entre el tipo de imaginación de Browne y las representaciones de los emblemistas se percibe en un párrafo como el que sigue, que pudo haber sido descrito bajo una de las ilustraciones de los sermones emblemáticos de J. David:

Para manejar adecuadamente nuestros afectos y los caballos salvajes de Platón están los más renombrados Circenses, y el combate más noble se da en el Teatro de

nuestros yoes, porque allí dentro nuestros antagonistas íntimos, no sólo nos atacan como vulgares gladiadores con armas ordinarias y golpes limpios, sino que también caen sobre nosotros como Retiarios y Laquearios, con redes, fraudes y enredos⁴³.

Aquí la imagen y su aplicación ética están unidas en un perfecto emblema. La obra de George Herbert *Temple*, es un caso llamativo de libro de emblemas «mudo» (es decir, falto sólo de ilustraciones). Algunas de sus imágenes hacen pensar en emblemas químicos del tipo de los de Maier, en *Vanitas*, I, por ejemplo:

El químico sutil puede despojar
y desnudar a la muda criatura, hasta que encuentra
los principios tiernos dentro de su nido.
Allí les comunica su opinión,
admitido a su alcoba antes de que
aparezcan vestidos y arreglados,
en la puerta, ante los pretendientes ordinarios.

El caso de Herbert es excepcional entre los emblemistas. Teniendo en mente la distinción de Miss Freeman⁴⁴ puede admitirse que el método de Herbert es de ecuación más que de identificación. Sus imágenes son símbolos precisamente en el mismo sentido en que lo son las imágenes de los escritores de emblemas, y aun ellas son el medio gracias al cual logra triunfar como poeta. De este modo los poemas de Herbert demuestran que la imagen emblemática poseía potencialidades como medio de expresión poética; el poeta tenía éxito no a pesar del método emblemático, sino ayudándose de él. Crashaw estaba perfectamente versado en lo que a libros de emblemas de jesuitas se refiere. Las ilustraciones que adornaban el manuscrito de *Carmen Deo Nostro*, preparadas por el propio autor para la Condesa de Denbigh eran sin duda emblemas. Thomas Car, que en este caso es nuestra autoridad⁴⁵, no supone necesariamente (como es generalmente aceptado) que los doce grabados del libro de 1652 reproduzcan las ilustraciones originales. En realidad, la mayoría de ellos son claramente obra de otras manos (J. Messenger; I. G.), siendo adecuados solamente dos para representar los propios dibujos de Crashaw. De estos dos, el grabado que encabeza el poema dirigido a la Condesa de Denbigh es un emblema muy conocido que aparece en *Imago primi sæculi S.J.* El otro, que introduce *The Weeper*, encuentra paralelos en *Pia Desideria* y *Amoris divini et humani antipathia* de Hugo. El grabado que encabeza el *Hymn to the name of Jesus*, una medalla del Papa Urbano VI, figura en *Symbola* de Typotius (vol. I, pág. 24). Y cuando Crashaw, en su poema a una señora, *Counsel concerning her Choice*, describe la tierra como «una esfera grosera de espuma y burbujas» en donde no se encuentran sino «formas pintadas, pavos y monos, moscas ilustres», utiliza imágenes que pueden haber sido sugeridas por ciertas ilustraciones de *Typus Mundi* (emblemas 10, 9, 3).

Una imagen famosa de Henry Vaughan: «Todos han entrado en un mundo de luz» (en *Silex Scintillans*, 1655):

*Si fuera una estrella confinada a una tumba
sus llamas cautivas arderían allí;
pero cuando la mano que la encerró la libere
brillará a todo lo ancho de la esfera,*

puede remontarse a una de las ilustraciones de la colección de proverbios de Jacob Cats, *Spiegel van Ouden en Nieuwen Tijd*, 1632 (part. III, n.º xvi). Para ilustrar el proverbio italiano *Verità non può star sepolta* se representa una figura femenina saliendo bajo la lápida que cubre una tumba en la oscura nave de una iglesia: los rayos que surgen de su cabeza disipan la penumbra que la rodea; la Verdad brilla como una estrella cuando escapa de la tumba en que está encerrada. El poema de Vaughan es una meditación acerca del Día de la Ascensión, y tal vez la asociación Ascensión-resurrección le recordó la imagen de la Verdad esplendente en el acto de levantar la losa de una tumba.

Encontramos una imagen similar en Milton de Blake (I, 29 y ss.):

*Mientras el pobre indigente es como el diamante que aún cubierto
de un harapiento abrigo allá en la mina, su interior se está abriendo:
y en su centro un cielo guarda de brillante eternidad.*

En Milton puede rastrearse un cierto conocimiento de la emblemática (cuando en la *Doctrine and Discipline of Divorce* habla de «dos esqueletos encadenados juntos antinaturalmente o, como puede ocurrir, un alma viva atada a un cuerpo muerto», parece aludir al emblema de Whitney, pág. 99 (fig. 128), para *Impar coniugium* sugerido por la crueldad de Mezentius⁴⁶; también en Marvell y su afición por la fauna emblemática⁴⁷; y por supuesto en Bunyan. Comparemos por ejemplo la representación de Wiericx de Jesús barriendo el interior del corazón (fig. 100) con este pasaje del *Pilgrim's Progress*:

Entonces el intérprete tomó a Christian de la mano y le condujo a un gran salón que estaba lleno de polvo, porque jamás se barría. Y después de que lo hubiera examinado unos instantes, el intérprete llamó a un hombre para que lo barriera, etc... El salón es el corazón de un hombre que no ha sido nunca santificado por la dulce gracia del Evangelio: el polvo es su pecado original...

La influencia de los emblemas continuó a lo largo del siglo XVIII. En el número 60 de *The Spectator* Addison hace una alusión a los cronogramas, tan frecuentes en los libros de emblemas alemanes («Tus laboriosos talentos alemanes entregarán un diccionario completo por una sola de estas ingeniosas empresas»), de modo que se puede pensar que uno o dos de aquellos curiosos volúmenes habían caído en sus manos⁴⁸.



FIG. 128. DE «CHOICE OF EMBLEMS». WHITNEY. LEYDEN, 1586.

En 1775 *The Gospel Magazine* publicaba el famoso himno de Augustus Toplady, *Rock of Ages*, que tomaba todas sus metáforas de los *Emblems* de Quarles⁴⁹ (fig. 129). Un pasaje de la *Letter of Advice to a Young Poet* de Swift (1721) testimonia la ininterrumpida popularidad de este tipo de literatura:

Le recomendaría la ingeniosa pieza teatral *Pictures and Motto's*, la cual proporcionará a su imaginación un gran caudal de imágenes y empresas convenientes. Nosotros, en estos Reinos, hemos declarado nuestro interés por esta diversión, en lo poco que la consideramos y reconocemos. Porque a esto le debemos nuestra eminente facilidad para las inscripciones de anillos, lemas de cajas de rapé, bromas en los postes de señales con inscripciones elegantes, etc., y en dicha clase de producciones, no hay nación en el mundo, no, ni los mismos holandeses, que imagine rivalizar con nosotros.

William Cowper daba un consejo parecido a un poeta que quería emprender la redacción de una oda. («A Dissertation on the Modern Ode», en *St. James's Magazine*, abril 1763)⁵⁰. Cowper le aconseja escoger las Cuatro Virtudes Cardinales como tema, «el cual, además de ofrecerle una oportunidad de consultar el título y el apéndice de libros en busca de opiniones exquisitas, le proveerá asimismo de una buena reserva de metáforas, ya que éstas han sido convertidas en emblemas y grabadas en forma de elegantes dibujos por los

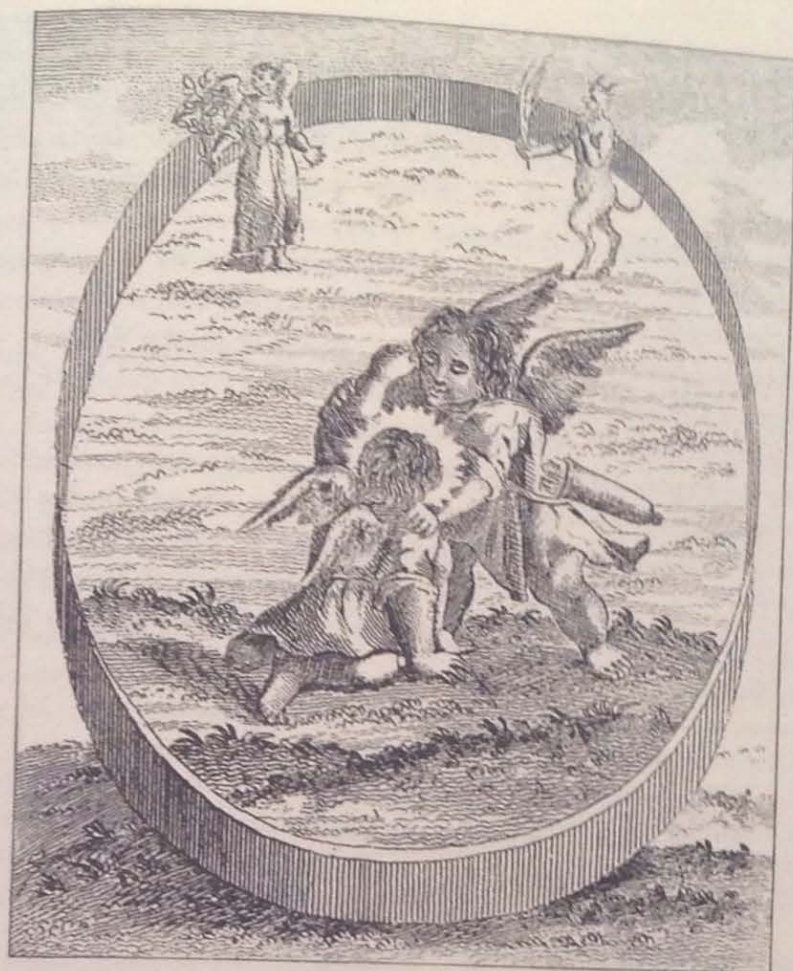


FIG. 129. DE «EMBLEMS». QUARLES. LONDRES, 1635.

mayores maestros de estas artes». La famosa imagen del ciervo golpeado en *The Task* (III, 108 y ss.) tiene algo en común con los emblemas de *Pia Desideria*, un hecho que no sorprende en un poeta que tradujo los versos de Madame Guyon:

*Yo era un ciervo herido que hace tiempo
abandonó el rebaño; con multitud de flechas
asestadas bien hondo mi flanco palpitante fue cargado,
cuando me retiré buscando una muerte apacible
en las sombras distantes. Fui encontrado por Uno
que había sido Él Mismo herido también por los arqueros.
En Su costado lleva, y en Sus manos y pies, marcas crueles.
Con suave fuerza solícita los dardos.
Me los saca, me cura y me ordena vivir.
Desde entonces, con pocos compañeros, en remotos
y silenciosos bosques vago alejado de esos
mis antiguos colegas del poblado escenario;
con poca compañía y no deseando más.*

Incluso la típica tradición del XVII de las exequias emblemáticas espectaculares se mantiene en el mundo burgués: el ataúd de Clarissa está decorado con emblemas⁵¹. Y en época romántica la correspondencia de Lamb demuestra que los emblemas de Quarles y Wither encuentran todavía atentos lectores. Lamb coloca los *Emblems* de Wither entre los escasos volúmenes que posee la vieja Margaret en *Rosamund Gray*; escribe a Southey acerca de los ejemplares de los libros de los dos emblemistas que ha conseguido por una pequeña cantidad y le ofrece un ejemplar de Quarles con las palabras: «porque usted aprecia estas cosas más que yo»; «siempre le gusta Wither, y en alguna ocasión admira a Quarles»; y «le gustan los versos para explicar los grabados: rara vez los Grabados para ilustrar Poemas»⁵².

Podemos mencionar también que Goethe poseía un ejemplar incompleto de Alciato y se inspiró en los libros de emblemas, en particular en *Emblemata sive Symbola* de Vænius, para el altar de Agathe Tyche en el Garten am Stern (Weimar, 1777)⁵³; que Byron tenía en Génova un ejemplar del *Proteus* de Cats (ed. de 1627)⁵⁴; que John Clare alude en su verso⁵⁵ al feliz emblema (en Giovio, de Plinio):

Así, sobre el mar turbulento
un símil emblemático propongo:
se conoce a los pájaros por posarse en seguro
mientras rugen las olas y se abalanzan,
durmiendo ellos en su albergue tranquilo
mecidos hasta dormir sobre las ondas...

y que Ruskin confiesa en sus *Diaries*⁵⁶ haber sido «ayudado infinitamente por cuatro emblemas de Alciato: Némesis la de la lengua sin freno, Chalcas y el Dragón, el Delfín y el Ancla, el Amor y el León Áuriga» (pudo familiarizarse con los emblemas de Alciato gracias a la reimpresión de 1871 de la Holbein Society).

Pero la amabilidad de Lamb con los emblemistas es un fenómeno casi único en el siglo XIX. Contrastan con su benévolo homenaje las burlas de Flaubert (en la descripción del jardín de *Bouvard et Pécuchet*)⁵⁷ y las de Turguéniev, que en *Nido de Nobles* describe el libro que constituía la única distracción autorizada al niño Fjédja tras la misa dominical. Era un libro de emblemas completamente desconocido para los coleccionistas occidentales, un centinela desamparado (ahora en la Rusia soviética más desamparado que nunca) de lo que una vez fue un vasto y orgulloso ejército, los *Symbols and Emblems* de un tal Maksimovič-Ambòdik.



1 Cfr. Green, *Shakespeare and the Emblem Writers*, pág. 269.

2 Véase A. Salza, *Imprese e divise d'arme e d'amore nell' Orlando Furioso*, citado más arriba, nota 10, cap. III.

3 Véanse págs. 33 y ss.

4 Véase la obra de Vittorio Gabrieli, «Ludovico Petrucci, soldato e poeta», en *English Miscellany*, II (1960), págs. 287-332.

5 La influencia del emblema en la literatura española ha sido estudiada por K. L. Selig.

6 Véase más arriba, pág. 82.

7 Reproducido en la fig. 38.

8 Por ejemplo, el faldón de una armadura.

9 Vol. II, págs. 271 y ss., IV, págs. 280 y ss.

10 *Imprese illustri*, págs. 19 y ss. en la empresa del avestruz mirando el huevo, con el lema *Lux vitam*:

Vedesi dunque in questo corpo d'Impresa uno struzzo tener lo sguardo fisso sopra un ovo, per dinotare, che si come lo sguardo dello struzzo ha forza di far nascere il pollo dall'ovo, cosí il favore, o la grazia, o pur lo sguardo istesso della sua Donna danno a lui nutrimento, e vita.

La misma peculiaridad del avestruz había sugerido una empresa a Giovio (la empresa de Pietro Navarro), con una aplicación diferente.

11 Véase supra, pág. 157, y *Mondo simbolico* de Picinelli, XVIII, 20, y para el lema de Nashe, *ibid.*, 31: *Dum verberor elevor*, y *Percussus elevor*.

12 *Euphues*, ed. por M. W. Croll y H. Clemens (Londres, 1916), págs. 19, 26, 44, 49, 78, 136, 202, 261, 269, 307, 309, 326, 363, 367, 368, 460.

13 Véase, por ejemplo, *Arcadia* (1590), I: XVII; II: III, XXI; III: XI, XII, XIII, XVI, XVIII.

Véase S. L. Wolff, *The Greek Romance in Elizabethan Prose Fiction*, pág. 337. Aparece un emblema en II: XXIX: «Otros le exaltaban sólo para derrocarlo; como el pájaro que lleva al crustáceo a lo alto, para partirle más fácilmente cuando caiga». Cfr. Picinelli, IV, 89: *Elevat ut allidat*. La portada de *Countess of Pembroke's Arcadia* tiene una singular empresa: un cerdo y una planta de mejorana, concebida por H. S., esto es, el gramático Henry Sandford, que era un entusiasta de las *imprese* (véase F. Yates, *John Florio*, Cambridge Univ. Press, 1934, pág. 197).

14 Véase E. M. Denlinger, «The Impresa Portrait of Sir Philip Sidney in the National Portrait Gallery», en *PMLA*, XLVII (1932), págs. 17-45.

15 Véase Wolff, citado más arriba en nota 13, págs. 387, 401-402.

16 Véase Wolff, pág. 403; el mismo, «Greene and the Italian Renaissance», en *Englische Studien*, XXXVII, págs. 364, 369-372.

17 Véase supra, pág. 17.

18 El profesor W. L. Renwick, en su edición de las *Complaints* de Spenser (Londres, 1928), pág. 203, señala: «En estas dos visiones Spenser se alza sobre el común paralelismo pedestre de los escritores de emblemas hasta lograr una auténtica sugerencia poética».

19 Véase, en la edición de Renwick, págs. 255-256.

20 W. L. Renwick, *Edmund Spenser* (Londres, 1925), pág. 141.

21 «G. W. Senior and G. W. I.» en *Modern Philology*, XXII (1924).

22 James G. McManaway ha intentado en *Modern Language Notes* XLIX (1934), n.º 6, remontar a un emblema el origen de la alegoría de la Ocasión en *The Faerie Queene*, II, iv, 4-5; pero su conocimiento de la literatura de emblemas es muy limitado, ya que cita como

obras diferentes el *Emblematum Libellus*, de Alciato (París, 1534), los *Emblemata* de Alciato (Lyon, 1551), y los *Viri Clarissimi* (sic), de Alciato también (Augsburgo, 1531). Miss Freeman (*op. cit.*) hace excelentes observaciones acerca del carácter estático y heráldico de la imaginería de Spenser, y extiende su análisis más allá de aquellas de sus obras que son emblemas deliberados.

23 G. R. Redgrave, «Daniel and the Emblem Literature», en *Transactions of the Bibliographical Society*, vol. XI (1912).

24 En el estudio sobre *The Sources of Quarles's «Emblems»* (citado anteriormente en nota 67, cap. III), págs. 208-209.

25 Arthur O. Lewis Jr., *Emblem Books and English Drama, 1581-1600*, (Pennsylvania State College, 1951, mecanografiado). Dieter Mehl, *Emblems in English Renaissance Drama*, 2 (1969); el mismo, «Emblematik im Englischen Drama der Shakespearezeit», en *Anglia*, 87/3 (1969); Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock* (Munich, C. H. Beck, 1964 y 1968) y los artículos de J. M. Steadman y Ann Haaker en *Research Opportunities in Renaissance Drama*, XIII-XIV (Northwestern Univ. Press, Evanston, 1972).

26 Véase la pág. 45. Los editores de *Edward II* en *The Works and Life of Chr. Marlowe*, bajo la dirección general de R. H. Case (1933), señalan en este párrafo que «las empresas constituían un objeto de gran interés en el siglo XVI, y los libros que las coleccionaban e interpretaban eran bastante usuales, especialmente en Italia: por ejemplo, *Dell'Imprese*, de Scipione Bargagli». El *Dialogo dell'Imprese* de Giovio habría tenido mucha mayor demanda de haberse citado como libro típico de una clase. Véase también H. G. Rushe, «Two proverbial images in Whitney's *A Choice of Emblems*, and Marlowe's *The Jew of Malta*», en *Notes and Queries* (julio 1964).

27 Véase supra, pág. 239 e infra, nota 35.

28 Véase supra, pág. 120.

29 Véase supra, nota 13, Apéndice.

30 Por Ferguson en su análisis de F. L. Schoell, «Études sur l'Humanisme Continental», etc. (París, 1926), en *Litteris*, septiembre 1927, pág. 150.

31 Véase supra, págs. 37 y 234.

32 E. Holmes, *Aspects of Elizabethan Imagery* (Oxford, 1929), pág. 72. La totalidad del capítulo sobre Chapman debe ser leído en relación a esto.

33 Véase supra, nota 1. Para las similitudes entre los *Sonnets* de Shakespeare y Vænius, véase supra, pág. 130. Véase también J. M. Steadman, «Falstaff as Actæon, a dramatic Emblem», en *Shakespeare Quarterly*, verano 1963.

34 Cfr. F. Brie, «Shakespeare und die Imprese-Kunst seiner Zeit», en *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, año 50, 1914, págs. 9-30.

35 Véase A. Nicoll, *Stuart Masques and Renaissance Stage* (Nueva York, 1928); Allan H. Gilbert, *The Symbolic Persons in the Masques of Ben Jonson* (Duke Univ. Press, Durham, Carolina del Norte, 1948); R. Freeman, *op. cit.*, págs. 95 y ss.; G. Pellegrini, «*Caelum Britannicum* [por Thomas Carew]: a Masque at White Hall, Studio sulle fonti iconologiche italiane», en *Rivista di letteratura moderna e comparata*, vol. XV, fasc. 2, junio 1962.

36 Cfr. Beaumont y Fletcher, *The Maid's Tragedy*, IV, i: «Todas salvo éstas, mujeres mimosas».

37 W. S. Hoole, «Thomas Middleton's Use of "Imprese" in *Your Five Gallants*», en *Studies in Philology*, abril 1934.

38 Véase *Works*, ed. de G. Keynes (Londres, 1928-1931), vol. I, pág. 140; II, págs. 54, 58, 66, 67, 68, 173, 178, 191, 209, 218, 221, 242, 296; III, págs. 89, 90, 92, 93, 112, 127, 130, 137; IV, págs. 36, 37, 44, 120.

39 II, pág. 68.

40 II, pág. 296.

41 Camerarius, *Cent.* II, embl. 9; el texto de Camerarius es ligeramente distinto.

42 III, pág. 137.

43 *Works*, vol. I, pág. 111.

44 Véase nota 64, cap. III.

45 Véase su epigrama en la página 235 de *The Poems of R. Crashaw* (ed. Martin, Oxford, 1927).

46 Whitney ha sacado este emblema del que hace el número 198 de Alciato, pero su título está más cerca de la imagen de Milton que del emblema de Alciato (*Nupta contagioso*).

47 Véase P. Legouis, *A. Marvell* (París, 1928), pág. 143.

48 Del tipo de los siguientes: *Aquila virtutum Leopoldinarum symbolicae imagines* (Eniponti in Templo Societatis Iesu suspensa... Anno quo tristis Mors Leopoldi Contigit, Iosepho glorioso haere De terris Imperatore relicto (las letras mayúsculas forman 1705 dos veces); *IDEA SACRAE CONGREGATIONIS HELVETICO-BENEDICTINAE, ANNO ILLIVS IVBILAEI SACCVLARI EXPRESSA, ET ORBI EXPOSITA*, 1702. En el siglo XV y con motivo del nacimiento de Luis XII se compuso un cronograma primitivo: «delphin CanCro LVdoVICI dicitur ortVM», obra de Jean Castel (la suma de las mayúsculas, tal como las he visto redactadas, darían sin embargo 1472 y no 1462, la fecha de nacimiento del futuro rey).

49 Véase G. S. Haight, *The Sources of Quarles's «Emblems»*, citado anteriormente, nota 67, cap. III.

50 Reimpreso en la obra de C. Ryskamp, *William Cowper of the Inner Temple Esq.* (Cambridge Univ. Press, 1959), págs. 204 y ss.

51 Richardson, *Clarissa Harlowe*, ed. de L. Stephen (Londres, 1883), vol. V, carta 72.

52 *Letters of Charles and Mary Lamb*, ed.

E. V. Lucas (Londres, 1935), vol. I, págs. 130, 136, 148, 152, 154, 405; II, págs. 91, 99, 302; III, págs. 35, 75.

53 Véase W. S. Heckscher, «Goethe im Banne der Sinnbilder, Ein Beitrag zur Emblematis», en *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, vol. 7, 1962.

54 Este ejemplar, con la inscripción «Este excelente libro fue propiedad de Lord Noel Byron en Génova, 1823», pertenece al Dr. H. Hofmeier, Dortmund, quien ha aportado muchos estudios eruditos al campo de la literatura emblemática.

55 *Poems*, edición de J. W. Tibble (Londres, Dent, 1935), I, pág. 50.

56 *Diaries*, ed. de J. Evans y J. H. Whitehouse, III (Oxford, Clarendon Press, 1959), pág. 1116, 14 de julio de 1885.

57 Cfr. con el pasaje de Flaubert el *Étude XIII de la nature* de Bernardin de St-Pierre, en el que imagina una especie de Eliseo en Neuilly, en la isla de Grande Jatte, conteniendo todos los símbolos, alegorías, emblemas e invenciones conmovedoras concebidas en la época, de manera que no habría una sola piedra que no transmitiera una lección moral.



BIBLIOGRAFÍA

A., H. *Partheneia Sacra. Or the mysterious and delicious Garden of the Sacred Parthenes; Symbolically set forth and enriched With pious devises and emblemes for the entertainment of devout soules; Contrived al [sic] to the honour of the Incomparable Virgin Marie Mother of God; For the pleasure and devotion especially of the Parthenian Sodalitie of her Immaculate Conception. By H. A. Printed by John Cousturier. [Ruán] 1633.*

ABRICHT, Johann (seudónimo de Birch, Jonathan). *Divine Emblems. Embellished with Etchings on Copper, after the fashion of Master Francis Quarles. Designed and written by Johann Abricht, A. M. Thomas Ward and Co., Paternoster Row. [Londres] 1838.*

ALCIATO, Andrea. *Viri clarissimi D. Andreae Alciati Iurisconsultiss. Mediol. ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum liber. 1531. (Colofón) Excusum Augustæ Vindelicorum, per Heynricum Steynerum die 28 Februarij, Anno 1531.*

Andreae Alciati Emblematum libellus. Parisiis. Excudebat Christianus Wechelus sub scuto Basileiensi, in vico Iacobæo. Anno 1534. [Otra edición en 1544.]

Emblemata Andreae Alciati jurisconsulti clarissimi. Apud Gulielmum Rouillium, sub scuto Veneto. 1548. (Colofón) Lugduni Excudebat Mathias Bonhomme.

AMORIS Divini et Humani Effectus Varii Sacræ Scripturæ Sanctorumq; PP. sententijs ac Gallicis versibus illustrati. Antverpiæ. Apud Michaellem Snijders. 1626.

AMORIS divini et humani antipathia Sive effectus varij, e varijs Sacræ Scripturæ locis deprompti Emblematis suis expressi SS. PP. Autoritatibus, nec non Gallicis, Hispanicis et Flandricis versibus illustrati. Editio II aucta et recognita. Les effets divers de l'Amour Divin et Humain richement exprimez par petits Emblemes, tirez des SS. Escritures et des SS. Peres, et illustrez par vers François, Espagnols et Flamends [sic]. Antverpiæ, Apud Michaëlem Snyders An. 1629. (Colofón) Antverpiæ Typis Gerardi Wolsschatii, 1629.

AYRES, Philip. *Emblemata Amatoria. Emblems of Love. Emblemi d'Amore. Emblemes d'Amour. In four languages. Dedicated to the Ladys, by Ph. Ayres Esq. London 1683. Sold by R. Bently in Covent Garden. S. Tidmarch at the Kings head in Cornhill, etc.*

Emblemata Amatoria: or, Cupid's Address to the Ladies. In Four Languages. By Philip Ayres Esq. London: Printed and Sold by W. Likely... and L. Stokoe. 1714.

BARBERINO, Francesco da. *Documenti d'Amore di M. Francesco Barberino. (Alcune altre rime dell'istesso autore). (Colofón) In Roma, Nella Stamperia di Vitale Mascardi. 1640.*

BOCCHI, Achille. *Achillis Bocchii Bonon. Symbolicarum Quæstionum de universo genere quas serio ludebat Libri Quinque. Bononiæ, In ædib. Novæ Academiæ Bocchianæ. 1555.*

BOISSARD, Jean Jacques. *Iani Iacobi Boissardi Vesuntini Emblemata cum tetrastichis latinis. Iani Aubrii typis. [Metz. 1584].*

BOLDONI, Ottavio. *Theatrum Temporaneum Aeternitati Cæsaris Montii S.R.E. Cardinalis et Archiep. Mediolanen. Sacrum Octavio Boldonio Clerico Regulari S. Pauli auctore. Mediolani, in Templo S. Alexandri excitatum Mense Augusto, Anno MDCXXXV. Mediolani, Apud Hær. q. Pacifici Pontij, Typis Archiepisc. 1636.*

- BOUDARD, Jean Baptiste. *Iconologie tirée de divers Auteurs. Ouvrage Utile aux Gens de Lettres, aux Poètes, aux Artistes, & généralement à tous les Amateurs des Beaux Arts, Dedié a S. A. R. l'Infant D. Philippe Par J. B. Boudard. A Parme. Chez l'Auteur. 1759. De l'Imprimerie de Philippe Carmignani.*
- BRUCK, Jacobus à. *Iacobi à Bruck Angermunt cogn. Emblemata Politica. Quibus ea, quæ ad principatum spectant, breviter demonstrantur, singulorum vero explicatio fusius proponitur. Opus novum. Prostant Argentinae apud Jacobum ab Heyden. Et Coloniae apud Abrahamum Hogenberg chalcographos. 1618.*
- BRUNE, Johan de. *Iohannis de Brune I. C. Emblemata of Zinneuerck: voorghestelt, In Beelden, ghedichten, en breeder uijt-legginghen tot uijt-druckinghe, en verbeteringhe van verscheijden seijlen onser eeuw... t'Amsterdam bij Ian Eversten Kloppenburch... 1624.*
- BRY, Theodor de, y JOHANN, Theodor de. *Emblemata Secularia Mira et Iucunda varietate seculi huius mores ita exprimentia, ut Sodalitatum Symbolis Insignisque conscribendis & depingendis peraccommoda sint. Versibus Latinis, Rhythmisq. Germanicis, Gallicis, Belgicis: speciali item Declamatione de literarum studiis exornata. Artificiose & eleganter in ære primò sculpta, secundoq; publicata, & multis figuris hinc inde copiose aucta, per Io. Theodorum de Bry, civem. Oppenheimii Typis Hieronymi Galleri, Anno MVnDV senesCii [1611].*
- Emblemata nobilitati et vulgo scitu digna singulis historijs symbola adscripta et elegantes versus historiam explicantes. Accessit Galearum expositio, & Disceptatio de origine Nobilitatis. Omnia recens collecta, inventa, et ingeniosissimis parergis ad singulas figuras, ornatus gratiâ, appositis, in æs incisa à Theodoro de Bry Leodiense. Impressum Francoforti ad Moenum. 1593.*
- CAMERARIUS, Georgius. *Emblemata Amatoria Georgii Camerarii. Venetiis... Sumpt. P. P. Tozzii. (Colofón) Venetiis, 1627. Ex Typographia Sarcinea.*
- CAMILLI, Camillo. *Imprese illustri di diversi, coi discorsi di Camillo Camilli, et con le figure intagliate in Rame di Girolamo Porro Padovano... In Venetia, Appresso Francesco Ziletti. 1586.*
- CAPACCIO, Giulio Cesare. *Delle Imprese, trattato di Giulio Cesare Capaccio. In tre Libri diviso. Nel primo, del modo di far l'Impresa da qualsivoglia oggetto, o Naturale o Artificioso con nuove maniere si ragiona. Nel secondo, tutti Ieroglifici, Simboli, e cose Mistiche in lettere Sacre, o Profane si scuoprono; e come da quegli cavar si ponno l'Imprese. Nel terzo, nel figurar degli Emblemi di molte cose naturali per l'Imprese si tratta. Ex Officina Horatij Salviani. In Napoli, Appresso Gio. Giacomo Carlino, & Antonio Pace. 1592.*
- CATS, Jacob. *Silenus Alcibiadis, sive Proteus, Vitæ humanæ ideam, Emblemata trifariâ variato, oculis subjiçiens... Middelburgi, Ex Officina Typographica Iohannis Hellenij. 1618.*
- COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili. Venetiis in ædibus Aldi Manutii. 1499.*
- CORROZET, Gilles. *Hecatographie C'est à dire les descriptions de cent figures & hystoires, contenant plusieurs Appophtegmes Proverbes, Sentences & dictz tant des Anciens que des modernes. On les vend à Paris, par Denys Janot... 1540.*
- COSTALIUS, Petrus. *Véase Coustau, P.*
- COUSTAU, Pierre. *Petri Costalii Pegma, cum narrationibus philosophicis. Lugduni, Apud Matthiam Bonhomme. 1555.*
- DAVID, Jan. *Duodecim Specula Deum aliquando videre desideranti concinnata. Auctore P. Ioanne David... Antverpiæ, ex officina Plantiniana, Apud Ioannem Moretum. 1610.*
- FLETCHER, Samuel. *Emblematical Devices with Appropriate Motto's Collected by Samuel Fletcher, Seal Engraver. Drawn & Etched by A. Van Assen. Published Jan. 1st 1810 by Sam. Fletcher.*
- GIOVIO, Paolo. *Dialogo dell'Imprese Militari et Amoroze di Monsignor Paolo Giovio Vescovo di Nucera... In Roma Appresso Antonio Barre. 1555.*
- HAFTEN, Benedictus van. *Regia Via Crucis Auctore D. Benedicto Hafteno... Antwerpiae ex officina Plantiniana Balthazaris Moreti. 1635.*

- HEINSIUS, Daniel. *Emblemata Amatoria: iam demum emendata.*
Dan. Heinsii Nederduytsche Poemata; By een vergadert en uytgegeven Door P. S. Tot Amsterdam,
Gedruct By Willem Janssen a^r 1616...
- HOOFT, Pieter Corneliszoon. *Emblemata Amatoria. Afbeeldinghen van Minne. Emblemes d'A-*
mour. Ghedruckt t'Amsterdam by Willem Ianszoon... 1611.
- HUGO, Hermann. *Pia Desideria Emblematis Elegiis & affectibus S. S. Patrum illustrata. Authore*
Hermanno Hugone Societatis Iesu... Vulgavit Boëtius a Bolswert Typis Henrici Aertssenii. Antwer-
pia^r 1624.
- IMAGO primi sæculi Societatis Iesu a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis representata...
Antverpiæ ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti, Anno Societatis sæculari 1640.
- JUNIUS, Hadrianus (Adriaan de Jonge). *Hadriani Iunii Medici Emblemata... Eiusdem Enigma-*
rum Libellus... Antverpiæ, Ex officina Christophori Plantini. 1565.
- LABIA, Carlo. *Dell'Imprese Pastorali Di Monsignor Arcivescovo Carlo Labia Vescovo d'Adria...*
Venetia, 1685, Appresso Nicolò Pezzana.
- LA PERRIÈRE, Guillaume de. *Le Theatre des bons engins, auquel sont contenus cent Emblemes...*
On les vend à Paris en la rue neuve nostre Dame à L'enseigne saint Iehan Baptiste, pres sainte
Genevieve des Ardens. (Colofon) Imprimé à Paris par Denis Janot, etc. [fecha del «Privilege»: «le
dernier iour de Janvier 1539»].
- LUYKEN, Jan. *Jesus en de Ziel. Een geestelijcke Spiegel voor't gemoed, Bestaande uyt veertig*
aangename en stichtelijcke Sinne-Beelden... Den tweden druk... Amsterdam, by Pieter Arentsz. 1685.
- MARTIN, I. *Le Paradis Terrestre, ou Emblemes Sacrez de la Solitude. Dediez au Saint Ordre des*
Chartreux. Avec un Recueil des plus beaux Vers Latin & François sur la Solitude, la plus part non
encore imprimez. A Paris, Chez Iean Henault... 1655.
- MONTENAY, Georgette de. *Emblemes, ou Devises Chrestiennes, Composees par Damoiselle*
Georgette de Montenay. A Lyon, Par Jean Marcorelle. 1571.
- PICINELLI, Filippo. *Mondo simbolico o sia Università d'impresce scelte, spiegate, ed illustrate con*
sentenze, ed eruditioni sacre, e profane. Studiosi diporti dell'Abbate D. Filippo Picinelli Milanese ne
i canonici regolari Lateranensi Teologo, Lettore di Sacra Scrittura e Predicatore privilegiato. Che
somministrano à gli Oratori, Predicatori, Accademici, Poeti, etc. infinito numero di concetti. Con indici
copiosissimi. In Milano, Per lo Stampatore Archiepiscopale. 1653. Ad istanza di Francesco Mog-
nagha.
- PITTONI, Battista. *Di Battista Pittoni Pittore Vicentino Imprese di diversi Principi, Duchi, signori*
e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri... Con alcune stanze del Dolce che dichiarano i motti
di esse impresce. Venetia. 1562.
- P.T.L. *Thronus Cupidinis sive Emblemata Amatoria Excudit Crisp. Pass.*
- QUARLES, Francis. *Emblemes By Fra: Quarles. London Printed by G. M. [Miller] and Sold at*
John Marriots Shope in St. Dunstons Church yard fleet-street. 1635.
- RIME de gli Academici Occulti con le loro Imprese et Discorsi. In Brescia. 1568. Appresso Vincenzo
 di Sabbio, 1568.
- RIPA, Cesare. *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali cavate dall'antichità et da altri*
luoghi Da Cesare Ripa Perugino. Opera non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori, & Scultori,
per rappresentare le virtù, vitij, affetti, & passioni humane. In Roma, Per gli Heredi di Gio. Gigliotti.
1593.
- RUSCELLI, Girolamo. *Le Imprese illustri con espositioni, et discorsi del S^{ro}. Ieronimo Ruscelli...*
In Venetia l'anno 1566. (Colofon) In Venetia, Appresso Francesco Rampazetto, 1566.

SAAVEDRA Fajardo, Diego De. *Idea de Un Principe politico Christiano representada en cien Empresas Dedicada al Principe de las Españas nuestro Señor por Don Diego Saavedra Fajardo del Consejo de Su Magestad en el Supremo de las Indias, i su Embaxador extraordinario en Mantua i Esguizaros i Residente en Alemania. En Monaco en la Empronta de Nicolao Enrico, a 1 de Marzo 1640.*

SAMBUCUS, Joannes. *Emblemata, cum aliquot nummis antiqui operis, Ioannis Sambuci Tirmaviensis Pannonii. Antverpiæ, ex officina Christophori Plantini. 1564.*

SCÈVE, Maurice. *Delie. Obiect de plus haulte vertu. A Lyon, Chez Sulpice Sabon, pour Antoine Constantin. 1544.*

SIMEONI, Gabriele. *Le Imprese heroiche et morali ritrovate da M. Gabriello Symeoni fiorentino, al Gran Conestabile di Francia. In Lyone, appresso Guglielmo Rovillio. 1559.*

SOLORZANO PEREYRA, Juan de. *D. Ioannis de Solorzano Pereira I.V.D. ex equestri Militia Divi Iacobi, et in regiis supremis Castellæ, et Indiarum Consiliis Antiquissimi, et iam emeriti Senatoris Emblemata centum, Regio Politica. Æneis laminis affabre cælata, vividisque, et limatis carminibus explicita, & singularibus commentarijs affatim illustrata. Quibus, quicquid ad regum Institutionem, et rectam Reip. Administrationem conducere, & pertinere videtur, summo studio disseritur... [Matriti, D. Garcia Morras, 1653.]*

TABOUROT, Etienne. *Les bigarrures et touches du seigneur des Accords.*

TRIUMPHUS Amoris, *De Cunctis universi hujus Incolis Actus, Emblematicis ac Symbolis Latinis, Italicis, Gallicis, Germanicis Oculis exhibitus. Oder: Die über den gantzen Erd-Cräisz Triumphierende Liebe in nachdencklichen Sinn-Bildern neben sehr curiosen Lateinischen, Italienischen, Französischen und Teutschen Bey-Sprüchen auch kurtzweiligen Versen fürgestellt. Augspurg, Bey Joseph Friderich Leopold Kupfferstechern zu finden. Anno 1695.*

TYPOTIUS, Jacobus. *Symbola Divina & Humana Pontificum Imperatorum Regum. Accessit brevis & facilis Isagoge Iac. Typotii. Tomus Primus. Ex musæo Octavi de Strada civis Romani. S.C.M. sculptor Egidius Sadeler excu. Pragæ. 1601.— Symbola varia Diversorum principum Sacrosanc. Ecclesiæ & Sacri Imperij Romani. Cum uberrima Isagoge Iac. Typotij Familiaris Aulæ & Historiographi Sacræ Cæs. Rom. Tomus Secundus. Ex musæo Octavij... Simbola desumpta sunt. S. C. M^{us}. sculptor Ægidius Sadeler excudit Pragæ 1602.— Symbola varia diversorum principum cum facili isogoge D. Anselmi de Boodt Brugensis Sac. Cæs. Mai. Aulæ Medici. Tomus Tertius. S. C. M^{us}. Sculptor Ægidius Sadeler excudit Pragæ 1603.*

TYPUS Mundi in quo eius Calamitates et Pericula nec non Divini, humanique Amoris Antipathia, Emblematicè proponuntur à RR. C.S.I.A. Antverpiæ Apud Joan. Cnobbaert. 1627.

VEEN, Otto van. *Amorum Emblemata, figuris æneis incisa Studio Othonis Væni Batavo-Lugdunensis. Antverpiæ. Venalia apud Auctorem. 1608. (Colofón) Typis Henrici Swingenij.*

Amoris Divini Emblemata Studio et Ære Othonis VænI concinnata. Antverpiæ. Ex officina Martini NutI & Ioannis MeursI, Anno 1615.

WHITNEY, Geoffrey. *A Choice of Emblemes, and other Devises, For the moste parte gathered out of sundrie writers, Englished and Moralized and divers newly devised, by Geffrey Whitney. A worke adorned with varietie of matter, both pleasant and profitable: where in those that please, maye finde to fit their fancies: Bicause herein, by the office of the eie, and the eare, the minde maye reape dooble delighte throughe holsome preceptes, shadowed with pleasant devises: both fit for the vertuous, to their incoring: and for the wicked, for their admonishing and amendment... Imprinted at Leyden, In the house of Christopher Plantyn, by Francis Raphelengius. 1586.*

WIERIX, Ant. *Cor Iesu amanti sacrum.*

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ABRICHT, J., 178, 180, 181.

Academias:

Altorfina, 85.

Arcadia, 85.

Crusca, 85.

Gelati, 85, 223.

Intronati, 95.

Occulti, 85.

Addison, J., 60, 253.

A. H., véase H. A.

Alacoque, M., 165.

Alanus de Insulis, 21.

Alberti, L. B., 25.

Alberto el Magno, 78.

Albertoni, L., 97.

Alciato, A., 24, 25, 26, 27, 28,

29, 31, 34, 36, 37, 40, 42,

50, 52, 55, 60, 61, 62, 63,

99, 110, 113, 118, 119, 120,

122, 129, 138, 140, 160,

169, 192, 207, 233, 235,

237, 238, 239, 241, 242,

247, 251, 256, 258.

Aldo Manuzio, 25, 36.

Alejandro VII, 56.

Alexander, W., 233, 234.

Allut, P., 229, 230.

Altieri, Card., 97.

Alvin, L., 192.

Ambódik, M., 256.

Amboise, A. d', 85.

Ammannati, B., 55.

Ammirato, S., 71, 74, 84, 95.

Ammonius, H., 165.

Anacreonte, 126.

Aneau, B., 50, 54, 63, 243.

Angerianus, H., 62.

Antipater, 36, 112.

Apeles, 45, 50, 231.

Apolonio de Rodas, 114, 169.

Apuleyo, 24.

Aquaviva, C., 212.

Aquaviva, O., 212.

Aquilano, S., véase Serafino

Aquilano.

Aquiles Tacio, 59.

Aresi, P., 78, 206, 207.

Aretino, P., 65.

Ariosto, 206, 235.

Aristóteles, 70, 74, 76, 116,

202.

Arnaud, 231.

Arquímedes, 77.

Arwaker, E., 170.

Assen, A. van, 149.

Astolfo, 206.

Astry, J., 230.

Ateneo, 26.

Augusto, Emperador, 239.

Aulnoy, Mme. d', 229.

Aulo Gelio, 26.

Aumont, J., 168.

Ausonio, 186.

Aynard, J., 96.

Ayres, Ph., 124, 146, 147, 149,

186, 190, 230.

BACKER-SOMMERVOGEL, DE,

193.

Bacon, F., 139.

Barberini, M. (Urbano VIII)

Barberino, F. da, 99, 183, 227,

231.

Barbi, A. S., 65.

Barbier d'Aucour, J., 219.

Bargagli, G. (Materiale

Intronato), 95.

Bargagli, S., 70, 79, 84, 140,

243, 258.

Barlow, F., 146.

Bartoli, D., 16, 21, 197.

Bartolomeo Veneto, 13, 14,

65.

Basile, G. B., 159.

Bauhusius, B., 22.

Bazin, R., 66.

Beachcroft, T. O., 60, 193.

Beard, C. R., 65.

Beaumont, F., 258.

Beda, 22.

Bedel, J., 60.

Belleau, R., 190.

Bellini, G., 26.

Beguín, S., 65.

Bembo, 123.

Benlowes, E., 169.

Bentivogli, G., 188.

Berkeley, 60.

Berliner, R., 191.

Bernardin de Saint-Pierre, 259.

Bernini, L., 56, 61, 97.

Bérulle, 159.

Beza, Th., 52.

Bianchi, D., 62.

Binet, E., 168.

Biverus, P., 222.

Blake, W., 193, 253.

Blanc, C., 62.

Bloemaert, 69.

Blount, Th., 196.

Boccaccio, 96, 99, 100.

Bocchi, A., 36, 37, 38, 39, 99,

120, 243.

Boissard, J. J., 52.

Boldoni, O., 223, 224.

Bolswert, Boetius à, 158, 196.

Bolzanio, U. V., 25.

Bonasone, G., 36.

Boncompagni, 231.

Bonhomme, M., 36, 50, 54.

Bonnefon, P., 65.

Boodt, A., 85.

Borbone, C. L. di, 218.

Borbone, M. L. di, 218.

Born, L. K., 59.

Borromini, F., 153.

Boschius, J., 192, 222.

Botero, 78.

Botticelli, 45, 231.

Boudard, J. B., 225, 226.

Bouhours, D., 72, 84, 218,

219, 231.

Bouquetot, S. de, 132.

Boutroux, P., 230.

Bovius, C., 222.

Boxhorn, M. Z., 63, 216.

Bredero, G. A., 139.

Bremont, H., 12, 59, 60, 168,

191, 192, 193, 229, 230.

Brie, F., 258.

Brill, E. J., 183.

Bright, A. H., 11, 188, 191.

Browne, Th., 251.

Browning, R., 170, 193.

Bruck-Angermundt, J. à, 63,

216, 217, 230.

Bruegelmans, R., 183.

Brueghel el Viejo, 52, 183.

Bruhns, L., 183.

Brunant, C., 208.

Brune, J. de, 101.

Brunel, A. de, 229.

Brunelli, B., 65.

Bruno, G., 237.

Brunschwig, L., 230.

Budé, F., 24.

Bunyan, J., 253.

Buondelmonti, C. de, 25.

Burbadge, R., 246.

Burg H. van den, 191.

Burger, Jr., C. P., 11.

Burton, R., 238, 250, 251.

Byron, 246, 256, 259.

CABILLIIVUS, B., 222.

Caburacci, F., 84.

Cacace, G. B., 230.

Caccini, G., 55.

Caelius Rodiginus, 37.

Cahuet, A., 191.

Callegari, A., 65.

Callot, J., 222.

Calvi, F., 25.

Camerarius, G., 186, 251.

Camerarius, J., 47, 63, 145,

258.

Camilli, C., 73, 80, 85, 95, 96,

140, 240.

Campanella, T., 237.

Capaccio, G. C., 73, 77, 78,

84, 91, 96, 216.

Capece Galeota, O., 78.

Capello, B., 55.

Capré, 210.

Car, Th., 252.

Carducci, G., 16.

Cariteo, 62, 99, 106.

Carlos VIII, 67, 68.

Caro, A., 55, 65.

Carpaccio, V., 54.

Carpenter, F. I., 242.

Carracci, Ag., 36.

Case, R. H., 258.

- Casella, M. T., 61.
 Casiodoro, 24.
 Castel, J., 259.
 Castiglione, B., 20, 102.
 Cato, 26, 144.
 Cats, J., 101, 102, 144, 149, 162, 189, 192, 195, 250, 253.
 Cattaneo, D., 55.
 Cautley, G. S., 226.
 Cayalleris, G. B. de, 197.
 Cerchieri, P., 230.
 Cesarini, 212.
 Chapman, G., 176, 244, 245, 246, 258.
 Charlton, H. B., 233.
 Charlus, M. de, 227.
 Chaucer, 65.
 Cheneviers, J. de, 55, 64.
 Chesneau, A., 222.
 Chigi, F., 56.
 Ciampi, I., 66.
 Cicerón, 74.
 Ciniselli, V., 55.
 Clare, J., 256.
 Claudiano, 77, 78.
 Clemens, H., 257.
 Clement, 88.
 Clemente de Alejandría, 24.
 Clemente VII, 56.
 Clements, R. J., 12, 59, 229, 231.
 Clouston, W. A., 231.
 Cnobbaert, 162.
 Cochín, C. N., 225.
 Colbert, 65, 204, 219.
 Colleoni, 208, 209.
 Colonna, F., véase Polifilo.
 Commenius, J. A., 24, 25, 26, 33, 61.
 Condell, H., 130.
 Constantino, Emperador, 22.
 Contile, L., 67, 84, 95.
 Coornhert, D. V., 63.
 Correggio, N. da, 62.
 Corrozet, G., 37, 40, 41, 42, 43, 44, 63, 94, 99, 116, 118, 119, 127, 182, 200, 201, 240, 242, 243.
 Cotta, G., 188.
 Courthope, 193.
 Coustau (Costalius), P., 34, 50, 52.
 Cousturier, J., 193.
 Covarrubias Orozco, S., 9, 63, 251.
 Cowley, A., 96.
 Cowper, W., 254.
 Cramer, D., 165, 192, 258.
 Crashaw, R., 176, 177, 252.
 Craven, J. B., 63.
 Crescimbeni, G. M., 85.
 Crisipo, 50.
 Cristina de Suecia, 56.
 Croce, B., 23, 60, 96.
 Croll, M. W., 241, 257.
 Cruikshank, R., 178, 180.
 Cupis, Card. G. D., 250.
 D'ANCONA, A., 99.
 Daniel, S., 169, 242.
 D'Annunzio, G., 15.
 D'Aubigné, A., 239.
 Davanzati, C., 184.
 David, J., 219, 220, 221, 222, 251.
 Daza Pinzano, B., 63.
 De Bry, J. I., 52, 53, 54, 64, 145.
 De Bry, J. Th., 52, 54, 64, 145.
 De Bry, Th., 52, 54.
 Delaroche, P., 62.
 Delen, A. J. J., 59.
 Della Pergola, P., 231.
 Demetz, P., 186.
 Denbigh, Condesa de, 252.
 Denkinger, E. M., 257.
 Derudder, G., 183.
 Desportes, Ph., 187.
 Dickens, Ch., 180.
 Diderot, 17, 18.
 Didot, 226.
 Dilthey, K., 61.
 Dolce, L., 85.
 Domenichi, L., 68, 82.
 Donati, G., 95.
 Doncieux, G., 231.
 Donne, J., 176, 194.
 Drexelius, H., 222.
 Drummond de Hawthornden, W., 65, 242.
 Du Bartas, S., 242.
 Du Bellay, J., 238.
 Dufour, 65.
 Duplessis, G., 62.
 Dupont, J., 65.
 Durero, A., 14, 26.
 ECK, P. L. VAN, 183.
 Eeghen, P. van, 194.
 Egidi, F., 183.
 Egido, A., 63.
 Egmont, Condesa de, 64.
 Einem, H. von, 194.
 Elger, W. den, 192.
 Eliano, 26, 63.
 Elwin, 193.
 Engelgrave, H., 222.
 Enrique II de Francia, 198, 203.
 Enrique IV de Francia, 202, 229.
 Epicuro, 84, 96.
 Epifanio, 26, 63, 122.
 Erasmo, 20, 26.
 Erycius Puteanus, 22, 60.
 Esopo, 93, 241, 251.
 Escolista de Apolonio, 23.
 Esquilo, 15, 16.
 Estobea, 26.
 Etienne, H., 85, 169.
 Eude, J., 165.
 Euforio, 23.
 Evans, J., 259.
 Eworth, H., 55.
 FABRICI DA TERAMO, P., 231.
 Faernus, 251.
 Fajardo, D., véase Saavedra.
 Farley, R., 169, 177.
 Farnese, A., 64, 120.
 Farra, A., 84, 95.
 Fasanini, F., 25.
 Federico II de Urbino, 216.
 Felipe II, 245.
 Ferguson, 258.
 Fernando III de Bohemia, 222.
 Ferro, G., 83, 91, 205, 206, 207, 243.
 Feuille, D. de la, 149.
 Feuillerat, A., 187.
 Ficino, M., 25.
 Fidas, 40.
 Filipo, 24.
 Filostrato, 22.
 Flaubert, G., 256, 259.
 Fletcher, J., 150, 258.
 Fletcher, Ph., 169, 193.
 Fletcher, S., 149.
 Florio, J., 238, 257.
 Ford, J., 186.
 Forster, L., 184.
 Fourier, P., 60.
 Fragonard, 57.
 Francisco I, 68, 106, 203.
 Franken, D., 188.
 Franken, F., 64.
 Frascchetti, S., 97.
 Fraunce, A., 85, 169.
 Friedländer, M. J., 183.
 Friedrich, C. D., 194.
 Freeman, R., 12, 65, 146, 193, 252, 258.
 Froissart, 95.
 Fuchs, P., 64.
 Fucilla, G. J., 61, 187.
 Fulgentius, 22.
 Fülöp-Miller, R., 229.
 Furst, H., 65.
 Fuser, F. A., 30.
 GABRIELI, V., 257.
 Galeno, 251.
 Galle, C., 164.
 Galle, J., 192.
 Gállego, J., 9, 64, 192.
 Gallner, B., 223.
 García de Diego, V., 230.
 Garver, 184.
 Garzia di Toledo, 76.
 Gatty, Mrs. A., 226.
 Gazier, F., 230.
 Gerhardus, J., 165.
 Gesnerus, 78.
 Gheyn, J. D., 184.
 Giacomo da Lentino, 186.
 Gielhow, K., 61.
 Gilbert, A. H., 258.
 Giovio, P., 13, 56, 65, 67, 68, 75, 76, 81, 84, 91, 95, 121, 122, 125, 129, 169, 187, 242, 247, 251, 257.
 Giudici, E., 183.
 Giuglaris, L., 184.
 Giustiniano, M., 76.
 Goethe, 256.
 Góngora, L. de, 30.
 Gonzaga, C., 251.
 Gonzaga, F., 13, 14.
 Gonzaga, G., 108.
 Gonzaga Lucrezia, 17.
 Goodyer, H., 169.
 Goujon, J., 55.
 Goya, 165.
 Gracián, B., 20, 24, 28, 29, 30, 31, 45, 184.
 Graham, V. G., 61.
 Gravelot (H. F. Bourguignon), 225.
 Green, H., 62, 63, 234, 235, 246, 257.
 Greene, R., 62, 241.
 Gregorio XIII, 231.
 Grisei, A., 65.
 Gritti, A., 188.
 Grote, H. B. de, 187.
 Guarini, B., 45.
 Guazzo, S., 81, 91, 95.
 Guégan, B., 183.
 Guercino, 55.
 Guerrieri, G. F., 231.
 Guevara, I. de, 212, 229.
 Guichenon, 210.
 Guise, C. de, 108.
 Guyer, F. E., 186.
 Guyon, Mme., 158, 191, 192, 255.
 H. A., 91, 92, 176, 177, 193.
 Haaker, A., 258.
 Haeften, B. van, 164, 165, 177.
 Haight, G. S., 193, 242, 259.
 Hall, J., 169, 178.
 Hartlaub, G. F., 61.
 Harvey, Ch., 177.
 Harvey, G., 241.

- Hawkins, H., 177, 193.
Hawthornden, Drummond de, véase Drummond.
Haynovius, J., 222.
Heckscher, W. S., 61, 63, 64.
Heinsius (Heins), D.
(Theocritus a Ganda), 100, 103, 104, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 118, 119, 127, 128, 129, 133, 135, 136, 138, 139, 141, 144, 145, 149, 160, 162, 169, 183, 185, 186, 188, 189, 190, 192, 250, 259.
Heliodorus, 59.
Heminges, J., 130.
Henkel, M. D., 186.
Herbert, G., 129, 176, 252.
Herford, C. H., 65.
Hermann, F., 14.
Hesius, G., 222.
Heywood, Th., 250.
Hilliard, N., 54.
Hofmeier, H. K., 63, 259.
Holmes, E., 258.
Höltgen, K. J., 194.
Hooft, P. C., 11, 139, 140, 141, 142, 143, 186, 189.
Hoole, W. S., 258.
Horacio, 23, 63, 108, 115, 247.
Horozco y Covarrubias, J. de, 63.
Horst, D. J. H. ter, 186.
Horus (Orus) Apollo
(Horapollon), 24, 25, 26, 37, 91, 121, 239, 243, 251.
Houbraken, A., 11.
Hoyer, M., 162, 178.
Hugo, H., 60, 158, 159, 162, 169, 171, 175, 191, 193, 252.
Hutton, J., 61.
Huysmans, J. K., 229.

ISABEL I, 55.
Iselburg, P., 65.

JAIME VI DE ESCOCIA, 250.
Janot, D., 37.
Jeremías, 175.
Jones, I., 64.
Jonson, B., 65, 242, 247.
José I de Austria, 218.
Junius, H., 34, 35, 43, 105, 107, 108, 110, 113, 128, 160, 189.

KASTNER, L. E., 233.
Ketten, J. M. von der, 222.
Keynes, G., 258.
Kien-long, 197.
Klein, R., 95.

Kothgasser, A., 57, 66, 190.
Kreihing, J., 63, 222.
Kyd, Th., 186.

LABIA, C., 78, 79, 223.
La Fontaine, H. D., 183.
Lamb, C., 256.
Lamoignon, 231.
Landwehr, J., 12, 183.
Lasinio, C., 186.
Leal, Valdés, 215.
Lederer, J., 194.
Ledesma, A. de, 153, 154, 155, 156, 164.
Legrand, F. C., 64.
Legouis, P., 258.
Le Laboureur, C., 207, 208, 209, 210, 211.
Le Moine, P., 72, 85, 88, 199, 202.
Lentino, G. da, 184.
Leonard Limousin, 56.
Leonardo da Vinci, 26.
Leopold, 146.
Le Tellier, 231.
Lewis, A. O., 258.
Livio, T., 77.
Llull, R., 188.
Locke, 18.
Lomazzo, G. P., 65.
Longino, 30, 157.
Longus, 59.
Lorenzo el Magnífico, 123.
Lotto, L., 54.
Louis de la Rivière, 59.
Loyola, San Ignacio, 70, 82, 157, 162, 209, 211, 213, 214, 219.
Lucarini, A., 70.
Lucas, E. V., 259.
Luis I, 68.
Luis XII de Francia, 67, 68, 77, 203, 259.
Luis XIII de Francia, 202.
Luis XIV, 56, 65.
Luttrell, sir John, 55.
Luyken, J., 178, 179, 225.
Luzon de Millares, A., 218.
Luzvic, E., 168, 193.
Lyly, J., 241.

MACHAUD, J. B., 202.
Machaut, G. de, 95.
McKerrow, R. B., 240, 241.
McManaway, J. G., 257.
Magalotti, L., 229.
Magny, O. de, 126.
Maier, M., 63, 252.
Malco, 156.
Mâle, E., 60, 229, 231.

Malherbe, 74.
Mallery, Ch. de, 192.
Mallery, Ph. de, 162.
Mancurti, F. M., 85.
Mandowsky, E., 231.
Mannich, J., 165.
Mantegna, 26, 55.
Maquiavelo, 43.
Marangoni, M., 96.
Marcial, 23, 24, 29, 30, 62.
Margarita de Navarra, 143, 153.
María Estuardo, 55, 65.
Marie de Valence, 59.
Mariette, 162.
Marino, G. B., 29, 67, 236.
Marlianus, A., 216.
Marlowe, Chr., 242.
Marot, C., 103.
Marshall, W., 169.
Marston, J., 242, 243.
Martin, I., 222, 223.
Martinus a S. Brunone, 223.
Marullus, 184.
Marvell, A., 253.
Masen, J., 198, 229.
Matías, Emperador, 216.
Mattioli, P. A., 76, 206.
Maximiliano I, 26.
Maynard, 230.
Mazari, G., 191.
Mazarino, 82, 88.
Médici, Catalina de, 235.
Médici, Cósimo de, 250.
Medici, Giovanni de, 25.
Medici, Ippolito de, 108.
Medici, Lorenzo de, véase Lorenzo el Magnífico.
Mehi, D., 258.
Meisner, D., 63.
Ménard, L., 192.
Mendo, A., 218, 230.
Menestrier, C.-F., 81, 82, 84, 85, 156, 167, 198, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 218, 219, 222, 225, 229, 231.
Mercerius, 121.
Messenger, J., 162, 252.
Metastasio, 140.
Meyr, J. B., 162.
Mézeray, M. de, 204.
Middleton, Th., 249.
Mignault (Mimos), C., 36.
Migne, 60.
Milanesi, G., 64.
Milizia, F., 115.
Milton, 253, 258.
Modigliani, 96.
Moerman, J., 63, 129.
Moisés, 97.

Moles Trivulzio, C. F., 70.
Molière, 74.
Molino, G., 185.
Molza, 108.
Montezuma, 229.
Montaigne, 61, 230.
Montenay, G. de, 46, 48, 49, 51, 60, 106, 153, 165.
Montero, M., 63.
Montgomery, G. de, 132.
Montgomery, L. de, 132.
Montgomery, Earl de, 129, 130.
Montmor, L. H. de, 88.
Montmorency, Vigneron de, véase Aumont, J.
Montti, C., 223.
Moretto, 65.
Moro, M., 188.
Mosco, 114, 169.
Mostaert, J., 65.
Mulder, J., 191.
Murat, Caroline, 56.
Muret, 184.
Musart, C., 168.

NASHE, Th., 240, 241, 257.
Navarro, P., 257.
Neri, F., 16.
Nerrincq, F., 222.
Nicholls, S., 146.
Nicoll, A., 258.
Niderdorff, H., 222.
Nieremberg, J. E., 22, 251.
Nigidius Figulus, 50.
Noodt, J. van der, 241.

OLAO MAGNO, 75, 81.
Ong, W. J., 59.
Oppiano, 63.
Orapollon, véase Horus Apollo.
Orcagna, A., 62.
Orsini, 212.
Ouvrier, M. d', 88, 203.
Ovidio, 59, 101, 103, 107, 114, 115, 116, 117, 118, 122, 123, 125, 137, 143, 144, 151, 161, 169, 247, 250.

P.T.L., 133, 134, 135, 137, 139.
Pablo III, 55.
Pagani, G., 55.
Paganuccio, L., 188.
Palazzi, G. A., 17, 68, 81, 84, 95.
Panofsky, E., 61, 64, 187.
Paradin, C., 52, 68, 84, 106, 108, 123, 124, 125, 129, 246.
Parravicini, M., 149.
Parturier, E., 183, 184, 186.

- Pascal, 230.
 Passé, C. de, 132, 135, 137, 138, 145, 188.
 Passé, S. de, 135, 188.
 Pausanias, 26, 34, 49.
 Pascaurek, G. E., 190.
 Peacham, H., 85, 85, 169, 170.
 Pêcheux, 226.
 Pedraza, P., 63.
 Pedro el Grande, 150.
 Pellegrini, G., 258.
 Pembroke, W. Earl de, 129, 130.
 Percivallo, B., 85.
 Percopo, E., 96.
 Pereira, Juan de Solórzano, véase Solórzano.
 Perraud, J., 168.
 Perrault, 56.
 Perreal, J., 65.
 Perrière, G. de la, 37, 42, 43, 52, 99, 103, 106, 107, 112, 121, 122, 129, 143.
 Pers, C. di, 96.
 Petit Bernard, véase Salomon, Bernard.
 Perrarca, 16, 40, 42, 46, 59, 103, 105, 107, 110, 112, 113, 114, 120, 122, 125, 184, 241.
 Petroni, S. E., 225.
 Petrucci, L., 238.
 Petrus Aegidius, 60.
 Peutinger, K., 26.
 Pianta, F., 231.
 Piazzetta, 178.
 Picinelli, F., 184, 204, 205, 206, 236, 241, 243, 249, 250, 257.
 Pietrasanta, S., 205.
 Pignatelli, 212.
 Pinedo, J. de, 192.
 Pinheiro, S., 66.
 Pinturicchio, 26.
 Pittoni, G. B., 17, 19, 85, 121, 243, 245.
 Plantino, 31, 34, 36, 52, 54, 61, 63, 84, 205, 211, 219, 222.
 Platón, 235, 251.
 Plauto, 118, 122.
 Plempe, C. G., 139.
 Plinio, 24, 26, 63, 74, 76, 78, 95, 204, 234.
 Plotino, 24.
 Plutarco, 21, 24, 118, 119, 127, 235, 239, 243.
 Poiret, 191.
 Poirters, A., 222.
 Polifilo, 25, 33, 34, 37, 43, 122, 160, 239, 240.
 Poliziano, 95.
 Polux el Sofista, 22.
 Pomarancio, 197.
 Pona, F., 165.
 Pope, A., 193.
 Pope-Hennessy, J., 64.
 Porfirio, 22, 60.
 Poussin, 55, 64.
 Pozzi, G., 61.
 Pozzo, G., 65.
 Praz, M., 9, 229, 231, 232.
 Propertio, 118, 119, 144, 185.
 Proust, M., 226.
 Publilio Sirio, 118.
 QUARLES, F., 60, 169, 170, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 191, 193, 242, 254, 255, 256.
 Quarles, J., 171, 173, 178.
 Queremón, 37.
 RABELAIS, 239, 240, 242.
 Rafael, 56, 115.
 Redgrave, G. R., 258.
 Reifenberg, J., 63, 216.
 Reina, P., 55.
 Reinzer, F., 218.
 Renard, J., 203, 229.
 Renwick, W. L., 257.
 Reusner, N., 52.
 Revius, 185.
 Richardson, 259.
 Richeome, L., 177, 196, 215, 229.
 Ripa, C., 66, 225, 231.
 Rollenhagen, C., 91, 170.
 Rollos, P., 54.
 Romieu, L. de, 50.
 Rondelesius, 78.
 Ronsard, 235.
 Ros, Th. W., 192.
 Rossi, B. de, 54.
 Rossi, G. G. de, 190.
 Rota, B., 63.
 Rota, G. B., 78.
 Rotario, F., 142.
 Rovere, F. M. della, 54.
 Rubens, 115, 164, 219.
 Rufinus, 24.
 Ruscelli, G., 17, 65, 81, 84, 120, 140, 142, 188, 243, 245.
 Ruscelli, V., 85, 108, 142.
 Rushe, H. G., 258.
 Ruskin, J., 256.
 Rutland, F. Earl de, 246.
 Ryskamp, C., 259.
 SAAVEDRA FAJARDO, D., 63, 215, 216, 230.
 Sadeler, E., 85, 222.
 Salomon, B. (Petit Bernard), 84, 115, 139.
 Salza, A., 67, 95, 96, 185, 257.
 Sambucus, J., 31, 32, 34, 117, 118, 119, 139.
 San Agustín, 23, 151, 178.
 San Ambrosio, 23, 78.
 San Blas, 197.
 San Francisco Javier, 209, 211.
 San Ignacio, véase Loyola, Ignacio.
 San Jerónimo, 22.
 San Juan Evangelista, 243.
 San José, 222.
 San Luis Gonzaga, 212.
 San Pablo, 157, 161, 241.
 San Pedro, 175.
 Sanctorello, 225.
 Sandaeus, M., 222.
 Sandford, H., 257.
 Sannazaro, J., 184, 185.
 Santa Gertrudis, 163.
 Santa Teresa, 19, 59, 152, 157.
 Santo Tomás de Aquino, 241.
 Sanz, P., 30.
 Sasso, P., 119.
 Scarborough, Dr., 96.
 Scarlatini, O., 223.
 Scève, M., 49, 69, 85, 99, 100, 103, 105, 107, 108, 110, 113, 114, 123, 125, 126, 127, 169, 183, 184, 186, 189, 198.
 Scheid, A., 229.
 Schoell, F. L., 258.
 Schöne, A., 258.
 Schoonovius, F., 63.
 Schoor, G. van, 162.
 Schopenhauer, A., 18.
 Schrötter, W., 186.
 Scriverius, P., 103.
 Sebastián, S., 63.
 Sebastianus a Matre Dei, 222.
 Sebillet, 62.
 Secundus, J., 103.
 Selig, K. L., 62, 63, 230, 257.
 Sellin, P. R., 183.
 Séneca, 30, 117, 118, 119.
 Senfleben, J., 222.
 Serafino Aquilano, 62, 99, 103, 119, 126, 184, 186, 187, 236.
 Sevesi, P. M., 65.
 Sforza, M., 65.
 Shakespeare, J., 248.
 Shakespeare, W., 130, 131, 132, 186, 187, 193, 246, 247, 258.
 Sherburne, E., 149, 190.
 Sidney, Ph., 187, 241, 243, 257.
 Simeoni, G., 68, 83, 84, 106, 107, 108, 115, 116, 118, 125, 138, 139.
 Simias de Rodas, 22, 231.
 Simpson, P., 65.
 Simpson, W., 169.
 Smit, W. A. P., 185.
 Snyders, M., 162.
 Solis, A. de, 229.
 Solón, 195.
 Solórzano Pereira, J. de, 19, 20, 58, 216, 218, 230.
 Sommervogel, C., 229.
 Soria, M., 63.
 Soto, H. de, 63.
 Southey, R., 62.
 Southwell, R., 230.
 Spamer, A., 66, 191, 192, 193, 231.
 Spenser, E., 187, 241, 257, 258.
 Speroni, S., 54, 64.
 Spinola, 212.
 Spinola, A., 158.
 Spinola, C., 214.
 Stanley, D., 178.
 Stanley, Th., 149, 178, 190.
 Steadman, J. M., 258.
 Stengelius, C., 231.
 Stengelius, G., 222, 231.
 Stephen, L., 259.
 Steyner, H., 26.
 Stirling-Maxwell, J., 11.
 Stirling-Maxwell, W., 186.
 Strada, F., 85, 177.
 Strada, O., 85.
 Strozzi, G. B., 55, 63.
 Strozzi Frescobaldi, C., 55.
 Sucquet, A., 222.
 Suderman, I., 191.
 Surrey, Earl de, 240.
 Swift, J., 71, 254.
 Sylvester, J., 242.
 TABOUROT, E., 83.
 Tácito, 215.
 Taegio, B., 84, 95.
 Tamburini, 209.
 Tasso, E., 75, 80, 84, 85, 91, 95, 96.
 Tasso, T., 48, 71, 74, 75, 81, 84, 96, 206.
 Tebaldeo, 99, 187.
 Tekeira, G., 190.
 Tempesta, A., 197.
 Teócrito, 22, 27, 46.
 Terencio, 118.

- Tesauró, E., 20, 24, 29, 65,
 76, 77, 84.
 Theocritus a Ganda, véase
 Heinsius.
 Thienen, F. van, 183.
 Thomas, H., 190.
 Thompson Yates, S. A., 188.
 Thoreau, 170.
 Thuilius, J., 36, 61.
 Tibble, J. W., 259.
 Tibulo, 118.
 Timmermans, I. A., 185.
 Tito, 16, 25.
 Tiziano, 50, 54, 64, 121, 243.
 Toffanin, G., 67.
 Toplady, A., 254.
 Tramer, L., 193, 231.
 Trebatius, B., 26.
 Tristan l'Hermite de Soliers,
 210.
 Trucchi, F., 62.
 Turgenev, 256.
 Tyard, P. du, 103.
 Tyche, A., 256.
 Typotius, L., 85, 86, 87, 88,
 116, 121, 122, 252.
 UBALDINI, F., 99.
 Urbano VI, 252.
 Urbano VIII, véase Barberini.
 Ursinus, J. H., Spirensis, 191.
 VÆNIUS, O., 11, 56, 57, 63,
 99, 100, 115, 116, 118, 119,
 120, 121, 122, 124, 125,
 126, 127, 128, 129, 130,
 132, 133, 134, 136, 137,
 139, 140, 144, 145, 149,
 151, 152, 153, 154, 158,
 160, 161, 162, 168, 169,
 186, 188, 189, 190, 191,
 192, 256, 258.
 Valeriano, P., 36, 251.
 Valeriano, U., 26.
 Vasari, 26, 55, 64.
 Vaughan, H., 253.
 Veen, O. van, véase Vænius,
 O.
 Venturi, A., 14, 64, 65.
 Vermeer, 56.
 Vianen, J. van, 146, 186, 189.
 Vianey, J., 183.
 Viard, P. E., 62.
 Víctor Amadeo de Saboya,
 184.
 Victoria, Reina, 180.
 Viétor, K., 191.
 Vigne, Mlle. de la, 88.
 Villamediana, Conde de, 199.
 Villey, P., 61.
 Vinci, L. da, véase Leonardo.
 Virgilio, 103, 118, 119, 144,
 250.
 Visconti, A., 36.
 Visscher, R., 101, 125, 140,
 162.
 Viverius, J., 183.
 Volkmann, L., 11, 64, 231,
 232.
 Vondel, 63, 101.
 Vries, A. G. C. de, 183, 185,
 186, 188, 189, 190.
 WARBURG, A., 95.
 Warnecke, F., 64.
 Waterhouse, E., 64.
 Watson, Th., 185, 186, 187,
 188.
 Watteau, 215.
 Webster, J., 249, 250.
 Wechel, 36, 138.
 Weisbach, W., 191.
 Weise, G., 184.
 Whitehouse, J. H., 259.
 Whitney, G., 52, 169, 170,
 233, 234, 237, 238, 241,
 242, 245, 247, 251, 253,
 254, 258.
 Wischermann, H., 65.
 Wiericx, A., 165, 167, 253.
 Willet, A., 169.
 Winckelmann, 225.
 Wirth, K. A., 61.
 Wither, G., 170, 193, 222,
 256.
 Wociriot, P., 48.
 Wölfflin, H., 91.
 Wolff, S. L., 59, 257.
 YATES, F., 257.
 ZANDVOORT, R. W., 188.
 Zoilo, 16, 186.
 Zuccari, F., 65, 99, 115.
 Zulueta, F. de, 65.

ESTE LIBRO SE IMPRIMIÓ
EN MADRID
EN EL MES DE NOVIEMBRE DE
1989

029716

ITESO BIBLIOTECA



0297160100